University of Pretoria etd – Prinsloo, C M S (2005)

Metodologie

1 Inleiding

Indien die onderskeid tussen verhale as fiktiewe versinsels en die sosiale “werklikheid” tentatief aanvaar word, kan die wisselwerkende invloed tussen stories en die “werklikheid” op ten minste twee wyses beskryf word. Enersyds figureer die werklikheid in stories en vervul stories 'n historiografiese “spieëlende” funksie. Andersyds kan stories beskou word as fiktiewe ideale waarna ons in die werklikheid streef en vervul stories ‘n didaktiese kultuurskeppende funksie. Indien stories didakties van aard is, behoort die werklikheid teen ‘n storieagtergrond getoets te kan word. Wanneer kwaliteite uit die storie oorgedra word om by die werklikheid aan te pas, beteken dit dat die werklikheid uiteindelik gebaseer is op fiktiewe versinsels (Widdershoven 1993: 1). Die kern van die argument is dat daar ‘n wisselwerkende verhouding is tussen stories as “fiksie” en die werklikheid as ”feit”. Beide bevat kwaliteite van die ander en is as sodanig hibriede van mekaar.

Die geskiedenis onderliggend aan die streng onderskeid tussen “feit” en “fiksie” is net so oud as die mens, maar kan in die moderne tyd veral voor die deur van die wetenskaplike modernisme gelê word. Die elitisme van die modernisme wat voorrang gee aan hegomonie en die klem wat neo-realiste plaas op vorm en eksperiment eerder as op sosiale betrokkenheid, het in ‘n groot mate daartoe bygedra dat die sosiale werklikheid en stories as afsonderlike navorsingsobjekte van mekaar geskei móét word. Die moderne “bewustheid van die onvermoë van taal om die kompleksiteit van die werklikheid te verwoord” motiveer hierdie skeiding (Liebenberg 1992: 317). Die onderskeid tussen teks en werklikheid is, soos Bennett en Royle dit stel:

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

> […] a very common way of thinking about literature: it is implicit in notions of mimesis or imitation, of realism and naturalism, and of representation, as well as in metaphors which figure literary texts as offering a window onto the world […] or as holding a mirror up to the world (1999: 28).

In teenstelling hiermee meen postmoderniste en sosiale konstruksioniste dat die verhouding tussen werklikheid en stories uit meer (of is dit minder?) as net ‘n venster of spieël bestaan. Die band tussen werklikheid en storie kan só heg wees dat die onderskeid geheel verval en beide werklikheid en storie beskou kan word as tekstuele konstrukte. Dekonstruksie lê nie die teoretiese basis van die studie nie. Nietemin is dit belangrik om daarop te let dat dekonstruksie ons attent maak daarop dat begrip van die wêreld ‘n talige ervaring is. Op hierdie punt stem die postmodernisme en dekonstruksie ooreen, maar verskil in ander belangrike opsigte wel van mekaar.[1]

In *Of grammatology* (1976) argumenteer Derrida dat daar niks buite die teks bestaan nie. Hiermee word bedoel dat daar geen buite-teks is nie. “Derrida’s point is not that there is no such thing as a ‘real world’ but that there is nothing outside context, there is no perception or experience which is not bound up with effects of text or language” (Bennett & Royle 1999: 3). Dit beteken dat ‘n teks alleenlik gelees kan word met inagname van die intertekstualiteit daarvan. “Derrida and other theorists of deconstruction, then, regard the text-world opposition as unavoidable but untenable” (Bennett & Royle 1999: 32).

In soortgelyke luim verklaar sosiale konstruksioniste dat taal nie representatief is nie, maar dat dít wat ons “realiteit” noem, setel en uitgedruk word in ons talige beskrywings van gebeure, idees en gevoelens (Sluzki 1992). ‘n Sosiaal-konstruksionistiese begrip van taal moet beskou word in die lig van wat Gergen sê omtrent betekenis: “For social constructionism, in contrast [with traditional psychology], the chief locus of understanding is not in ‘the psyche’ but in social relationships (1997: 724). Ons word immers gebore in taal (‘n linguistiese sisteem)

[1] Bert Olivier bespreek in sy artikel “The critical difference: Deconstruction and postmodernism” (1988) die verskille tussen hierdie benaderings.

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

en is die erfgename van alles wat daarmee gepaardgaan: geskiedenis, kultuur en tradisie inkluis.

"Die postmodernisme veronderstel 'n dialektiese [wisselwerkende of gemeenskaplike] verhouding tussen teks en werklikheid – dit is asof die postmodernistiese teks wil sê die leser kan alleen die gebrokenheid van so 'n teks begryp, omdat die werklikheid ook gebroke is" (Hambidge 1995: 12). Die betekenis van die sosiale werklikheid kan nie vasgestel word onafhanklik van die stories wat daaroor vertel word nie. Of soos Anderson dit stel: "It [language and ultimately stories] is the primary way in which we construct our realities, our worlds, our observations […]" (1997: 204). Die sosiale werklikheid is ook nie die maatstaf waarvolgens die geskiktheid van 'n storie bepaal word nie. In dié wisselwerkende verhouding kan die betekenis van 'n storie ook nie bepaal word sonder verwysing na die sosiale nie, daarom dat Widdershoven meen dat: "[l]ife and stories are not two separate phenomena. They are part of the same fabric, in that life informs and is formed by stories" (1993: 2). Ook stories is sosiale werklikhede wat impliseer dat ons in 'n self-referensiële werklikheid-in-woorde leef.

Die referensiële spel tussen woord en werklikheid gee aanleiding tot die rekursiwiteit van stories. Maar, waarom is die herhaling van soortgelyke stories en temas dan nodig? Die antwoord op hierdie vraag is nouer verwant aan die kultuurskeppende funksie van stories as die kritiese funksie daarvan. As ons stories nodig het om sin te maak van ons ondervindinge dan behoort ons dieselfde stories herhaaldelik te hoor om die sin daarvan te bekragtig.

> Reordering by narrative may therefore have as its functions […] the affirmation and reinforcement, even the creation, of the most basic assumptions of culture about human existence, about time, destiny, selfhood, where we come from, what we ought to do while we are here, where we go – the whole course of human life. We need the 'same' stories over and over, then, as one of the most powerful, perhaps the most powerful, of ways to assert the basic ideology of our culture (Miller 1995: 93).

In wese is die studie ook 'n poging om bestaande verhale te herorganiseer en vanuit 'n sosiaal-konstruksionistiese perspektief die funksie van stories na te boots. Hierdie

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

funksie is om die ideologiese raamwerk van die Nederlandstalige maatskappy (soos dit in literêre tekste geskep word) te agterhaal. Hoe getrou die Nederlandstalige sosiale werklikheid ge(her)konstrueer word in die literêre tekste is egter irrelevant, omdat die sosiale werklikheid en literêre tekste so dig verweef is dat die onderskeid (veral in die postmoderne era) al hoe minder onderskeibaar is.

Die negering van die onderskeid tussen teks en werklikheid staan sentraal tot die problematiek van hierdie studie. Stories en die sosiale werklikhede wat dit skép vorm die brandpunt van die studie. Indien stories bloot dien as metaforiese spieëls van die werklikheid dan word wedersydse beïnvloeding tussen storie en werklikheid ontken. Indien stories spieëls is, verander dit hierdie studie na ‘n weerkaatsing van ‘n spieëlbeeld. Weldra behoort dit in die loop van die teks aan die lig kom dat die sosiale werklikhede wat deur stories geskep word, en die sogenaamde sekulêre sosiale werklikheid, een en dieselfde werklikheid is. Ek hoef gevolglik nie soos Seumas Miller (1995) die spanning tussen werklikhede op te los nie. Miller oorkom nietemin hierdie probleem deur aan te voer dat: “Of central importance here is my view that fictional literature enables the communication of ethical truths through the construction of imaginary worlds” (1995: 95).

2 Vooruitskouing

Ten spyte daarvan dat die postmodernisme bestaande beskouings oor werklikhede en ideologieë ontwrig en destabiliseer, beteken dit nie dat alle struktuur opgehef word nie. En, hoewel sommige van die romans uit die geselekteerde navorsingsmateriaal dit voordoen as struktuurlose gedagtestrominge, konformeer hierdie studie aan ‘n meer tradisionele “wetenskaplike” struktuur.

Vier hoofstukke span die verloop van die teks. Struktureel progresseer dit van *Hoofstuk I* wat metodologiese verantwoording doen, na *Hoofstuk II* waarin ek poog om die gietende chaos van die postmoderne “teoretiese” onderbou te verklaar. Hoofstuk twee handel aanvanklik met die oorgang van moderniteit na postmoderniteit waarin die relevante metodologiese en letterkundige fokusverskuiwing onder die loep geneem word. Die sosiale konstruksionisme as postmoderne verwysingsperspektief word ter inleiding van hoofstuk drie bespreek. Kennis van die sosiale konstruksionisme kan beter begrip vir die Ander meebring en toegang bied tot die werklikheidsbelewings van die Ander. Die Ander dien as

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

sambreelterm om te verwys na die ander geslag, ras, kulture en identiteite. Van uiterste belang is die sosiaal-konstruksionistiese idees omtrent stories en die sosiale werklikhede wat dit skep. Hierdie sosiale werklikhede word tematies verken in hoofstuk drie.

Hoofstuk III beantwoord aan die titel van die studie aangesien die kontemporêre tendense wat in die Nederlandstalige verhaalkuns voorkom hierin bespreek word. Die bespreking word gerig aan die hand van beide die geselekteerde Nederlandstalige romans, asook die verwysingsperspektief (die sosiale konstruksionisme). Nederlandstalige romans wat ondersoek is, handel in die algemeen oor vier problematiese temas:

- die problematiek van postmoderne waarheid en realiteit,
- sosiale destabilisering,
- die ontwrigting van identiteit; en
- intertekstualiteit.

Elk van hierdie oorkoepelende temas word gesubstansieer met subtemas. Die subtemas kan beskou word as moontlike samestellende dele van die hooftemas. Beide hooftemas en subtemas is oorspronklik in die individuele romans geïdentifiseer.

'n Retrospektiewelike blik in *Hoofstuk IV* sinjaleer die aanvang van die einde. Dit is slegs moontlik om na afloop van die studie vas te stel waar dit wat gesê is ons nou laat. Is daar inderdaad sprake van literêre transendering of is ons uitgelewer aan die nihilisme? Of, dwing die universele spanning tussen stabiliteit en destabilisering ons om te swyg en ons lot in die lewe na onsterflikheid te aanvaar? Die eksistensiële krisis waarin hierdie filosofiese vrae ons dompel, hang ten nouste saam met die probleemstelling.

3 Probleemstelling

Teen die agtergrond dat die letterkunde nie bloot 'n estetiese funksie vervul nie, maar meedoen aan die skeppingsproses van werklikhede is dit moontlik om die probleemstelling te formuleer. Literêre werke skep dikwels 'n beeld van 'n gebroke, ontluisterde, onbegryplike wêreld en gaan daarom konstruktief of skeppend met die "werklikheid" om. Terselfdertyd poog die literêre teks om iets van die onbegryplike te verhelder en te verklaar. Sodoende kan 'n leser dikwels benouende

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

omstandighede beter begryp wat daartoe kan lei dat hulle die omstandighede te bowe kom. In die breë lyk dit dus sinvol om ‘n reeks kontemporêre romans te ondersoek waarin problematiese sosiale vraagstukke in ‘n literêre konteks oordink word.

Na aanleiding van die verduideliking is dit moontlik om die probleemstelling as volg te formuleer: welke kontemporêre sosiale, politieke en kulturele tendense en (of) vraagstukke manifesteer in die Nederlandstalige verhaalkuns? En, hoe dra literêre diskoerse daartoe by dat die werklikheidsbelewing van hierdie vraagstukke oorkom (getransendeer) kan word? Anders gestel: met watter eietydse toestande word die teks, karakters, outeur en leser gekonfronteer en op welke wyse word daar met hierdie toestande omgegaan om die transendering daarvan ten minste in die vooruitsig te stel?

In ooreenstemming met die postmoderne uitkyk van die studie word die werklikheidsbelewing van hierdie toestande nie bevraagteken nie. Dit handel eerder oor die onderliggende prosesse of wyses waarop daar met hierdie toestande omgegaan word.

4 Doelstelling

In ‘n mate beantwoord die probleemstelling reeds aan die doelstelling. Tog kan die doel van die studie meer genuanseerd gestel word. Hoewel sekere tendense in die Nederlandstalige verhaalkuns geïdentifiseer word, moet hierdie tendense in gesprek tree met die verskillende sosiale, kulturele en politieke toestande waarin dit ingebed is. Die veronderstelling is dat die literêre teks beskou kan word as 'n artefak wat sy of haar oorsprong het in sosiaal gekonstrueerde realiteite (hierby inbegrepe is die teks self ‘n sosiaal gekonstrueerde realiteit). Indien die sosiale werklikheid “verantwoordelik” is vir die ontstaan van die literêre teks behoort daar ‘n duidelike verband te bestaan tussen teks en die “werklikheid” waaruit of waarin dit gekonstrueer word. Hoewel literêre tekste dus in gesprek tree met die sosiale werklikheid is die teks ook deel van hierdie werklikheid en is die teks mede-skepper daarvan. Hoewel die tendense sentraal staan tot die doelstelling moet dit toegelig word deur te verwys na die sosiaal-konstruksionistiese verwysingsperspektief wat dit onderlê. Die doelstelling gaan dus veel wyer as die blote identifisering van tendense.

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

'n Filosofiese refleksie op die omgang tussen teks en konteks, en tussen teks en "teoretiese" onderbou is derhalwe noodsaaklik.

Hoewel dit voorkom asof teks en werklikheid in opposisionele verhouding teenoor mekaar geplaas word om te bepaal hoe "getrou" die een die ander weerspieël, is die een nie meer of minder waar as die ander nie. Die teks is net so waar of vals as wat die "waarheid" is of voorgee om te wees.

Die ondersoek na die literêre tendense sluit egter nie die verwysing na die epiese kategorieë – vertellers, karakterisering, ruimte en tyd – uit nie. So byvoorbeeld is dit nodig om vas te stel: wie vertel, op welke wyse word die vertelling gedoen en wat is die redes vir die tipe vertelling? In watter ruimte vind die vertelling plaas en in watter mate dra die ruimte by tot die verdigting of verheldering van die vertelling? Die wyse waarop hierdie kategorieë in die stories voorkom, behoort lig te werp op die verband tussen die literêre teks, ander tekste en die sosiale (re)konstruksie van hierdie tekste. Hierdie kategorieë struktureer egter nie my teks nie, maar sal waar dit relevant is die bespreking van die tendense toelig.

Eweneens kan soortgelyke vrae omtrent die tydperk waarin die teks geskryf is, en afspeel, gevra word. Dit beteken dat indien 'n teks of bepaalde konteks aanleiding gegee het tot die skryf van 'n verhaal daardie agtergrond opgeroep moet word. "If everything is a text, and if reading, writing, and interpreting are comments upon comments (or interpretations of interpretations), the social scientist [literary researcher] becomes an interpreter of other interpretations" (Hollinger 1994: 102).

Die kontekste (wat histories reeds afgelope is) is ook tekste. Die implikasie hiervan is dat die onderskeid tussen verlede, hede en toekoms vervaag en hierdie tydsmerkers op gelyke voet hanteer word. Vanselfsprekend volg dit dat die rol(le) wat tyd in die verhale speel, ondersoek word. Tyd, tydelikheid en tydloosheid speel veral 'n belangrike rol in die bespreking van sosiale destabilisering, omdat hierdie tema as't ware 'n "romantiese" hunkering na 'n "(on)bereikbare" postmoderne vryheid antisipeer.

Reeds uit die doelstelling om die letterkunde te beskryf sonder om outoriteit aan die epiese kategorieë te verleen, blyk die onkonvensionele aard van die studie. Om getrou te wees aan die postmoderne verwysingsperspektief word voorrang nie gegee aan epiese literêre kategorieë nie, maar aan die filosofiese refleksie daarop. Die implikasie hiervan is dat dit die tekste onder bespreking nie modernisties

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

geanaliseer word nie, maar dat dit vanuit ‘n postmoderne perspektief verken en beskryf word.

5 Selektering van navorsingsmateriaal

‘n Literatuurondersoek het aangetoon dat die Nederlandstalige letterkunde nog nie vantevore beskou is vanuit ‘n sosiaal-konstruksionistiese perspektief nie. Aan die een kant motiveer die navorsingsleemte die nodigheid van hierdie studie, maar aan die ander kant bemoeilik dit die voortsetting van eiesoortige navorsing. So byvoorbeeld het die selektering van literêre materiaal verskeie probleme gestel.

Aanvanklik sou die navorsing geskoei word op die kortverhaalkuns, omdat veel meer materiaal verwerk sou kon word as wat die geval is met die romankuns. Doktor Annie van den Oever (wat verbonde is aan die Universiteit van Groningen se afdeling Nederlandse letterkunde) het my egter daarvan oortuig dat die kortverhaal nie ‘n gewilde genrevorm is onder beide Nederlandstalige outeurs en lesers nie. Gevolglik is die interaksie tussen outeur, teks en leser nie noodwendig verteenwoordigend van die sosiale konstruksie van die Nederlandstalige maatskappy nie. Dit beteken egter nie dat kortverhale geheel van die studie uitgesluit word nie. Indien nodig, sal daar na kortverhale verwys word. Maar as gevolg van die gewildheid van die romankuns word daar primêr op hierdie genrevorm gefokus.

Juis die gewildheid van hierdie genre lewer verdere probleme. Dit is tog gans onmoontlik om al die romans wat in die laaste dekade in Nederland en België verskyn het te bestudeer. Van den Oever het egter aanbeveel om spesifiek aandag aan die werk van die volgende outeurs te skenk: Ronald Giphard, A. F. Th. Van der Heijden (oftewel Canaponi Patrizio), Tessa de Loo, Connie Palmen en Joost Zwagerman. Van den Oever is van oordeel dat die werk van hierdie outeurs verteenwoordigend is van outeurs in Nederland wie se werk ‘n blik op die sosiale bied. Met die uitsluiting van Van der Heijden is al bogenoemde outeurs oorweeg by die selektering van tekste. Van der Heijden se werk kan nie bespreek word sonder om na die prominente onvoltooide siklus *De tandeloze tijd* te verwys nie. Vanweë die aard van hierdie siklus moet dit in geheel bestudeer word. Die siklus is egter so omvangryk dat dit op sigself ‘n studie regverdig. Om die rede is *De tandeloze tijd* van dié studie uitgesluit.

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

Nie alleen is die selekteringsproses beïnvloed deur die kundigheid van Van den Oever nie, maar ook deur ‘n artikel van Eep Francken (2000). Francken se artikel is die enigste studie wat, ten opsigte van die identifisering van tendense in die letterkunde, raakpunte toon met hierdie navorsing. Die vyf aspekte waaraan die eietydse literêre wêreld gekenmerk word, is volgens Franken: ontlesing, kommersialisering, internasionalisering, vervroulikheid en multi-kulturaliteit. Hierdie tendense identifiseer hy aan die hand van drie lyste. Die eerste lys weerspieël resente romans wat hoog aangeskryf word deur gesaghebbende kritici en akademici. In die tweede lys word die romans genoem wat sedert 1985 die beste verkoop het in Nederland. Die derde lys dui die outeurs aan wie se werk in geheel die beste verkoop het sedert 1985.[2]

Die inligting uit Francken se artikel is geïntegreer met die “bestseller” lyste verskaf deur die *Stichting Speurwerk* se *Boeken Omnibus* (2003). Hierdie lyste van die tien mees gesogte outeurs verskaf jaarverslae vanaf 1994 tot en met 2000. Hoewel die *Boeken Omnibus* internasionale outeurs insluit sou ‘n interessante studie gedoen kon word oor die gewildheid van die spanningsverhale van John Grisham, Stephan King en A. C. Baantjer in Nederland.[3]

Na aanleiding van Van der Oever se aanbevelings, Francken se lys van boeke wat deur kritici en akademici aanbeveel word, die *Vrij Nederland* se lyste van die outeurs en boeke wat die beste verkoop het, en die *Boeken Omnibus* se jaarlikse lyste van die top tien internasionale outeurs in Nederland het ek dertien outeurs as sleutelfigure geïdentifiseer. Die werk van hierdie Nederlandse en Vlaamse outeurs is van so aard dat dit uit verskeie oorde ‘n blik op die sosiale konstruksie van die Nederlandstalige maatskappy werp. Ook sluit dit bekende en minder bekende outeurs van verskillende ouderdomsgroepe in.

Die selektering van tekste is onder andere ook beïnvloed deur die beskikbaarheid daarvan. Vanweë die nuutheid daarvan is sommige tekste nie in Suid-Afrika beskikbaar nie, maar ‘n studiereis na Nederland het hierdie probleem gedeeltelik opgelos. Die studiereis was nie alleen ‘n kulturele openbaring nie, dit het

[2] Tabelle 1, 2 en 3 is in Addendum II opgeneem, waarin verantwoording gedoen word van die statistiek waaruit tekste vir die studie gekies is.

[3] Sien in die verband Addemdum II, tabel 4 .

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

ook tekste beskikbaar gestel en die kontekstualisering daarvan moontlik gemaak. Onderstaande uiteensetting doen verantwoording van die tekste wat ingesluit is vir nadere ondersoek en die biografiese agtergrond van elk van die outeurs. Dertien outeurs en drie en dertig romans en verhaalbundels is as basis gebruik. Die tekste wat in die onderstaande uiteensetting genoem word dien as primêre bronne.[4] Dit sluit natuurlik nie verwysings na ander werk van dié en ander outeurs uit nie. Die nalees van die biografiese gegewe van die outeurs en hul werk is die éérste stap in die verkenning van die storielandskap van die Lae Lande, daarom word die biografiese inligting byderhand in hierdie hoofstuk aangebied. Adriaan van Dis se biografiese storie is al reeds deel van *Indische duinen* (1994), so ook is Rogi Wieg se lewensverhaal onmiskenbaar deel van *Kameraad scheermes* (2003).

'n Parafrasering van elke geselekteerde werk verskyn in addendum I. Hoewel die parafrases in 'n addendum aangebied word, is dit die twéédе stap in die verkenning van die storielandskap van die verhaalkuns van die Lae Lande. Dit ís die tweede stap in die verkenning van 'n reeks aaneengeskakelde stories. Die parafrases verleen toegang tot die outeur se storie (wat die tweede stap is in die verkenningsproses), die storie van die storie en ook my storie (die verhandeling). Hoewel die parafrases nie poog om die tekste te vervang nie, is dit noodsaaklik dat die verhaalgebeure agterhaal móét word. Dit verfris die leser se geheue met betrekking tot die verhaalgebeure. Om nie die parafrases na te gaan nie, ondermyn gevolglik die interafhanklike storielandskap wat in die teks geskets word.[5]

Hugo Claus

- *De gerugten* (1996)
- *Onvoltooid verleden* (1998)

[4] Die datums in hierdie uiteensetting doen verantwoording van die jaar waarin die roman vir die eerste maal verskyn het. Verwysings in die teks kan hiervan verskil, omdat ander beskikbare uitgawes geraadpleeg is.

[5] Aanvanklik was die addendum as afsonderlike hoofstuk tussen die huidige *Hoofstuk II* en *III* aangebied. Hierdie invoeging het egter die struktuur van die die teks met 'n addisionele 60 bladsye ontwrig en dit lesersonvriendelik gemaak. Na vele (her)oorwegings het ek besluit om die parafrases as addendum aan die einde van die teks te voeg. Wanneer die leser die parafrase wil nagaan, is dit makliker om dit aan die einde van die teks na te slaan, eerder as iewers in die teks.

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

Hugo Claus (‘n Vlaming) is in Brugge gebore op 5 April 1929. Vanaf die ouderdom 11 maande tot en met 11 jaar bly hy in ‘n koshuis en verlaat in 1946 ook sy ouerhuis om verskeie reise mee te maak. Kort na Wêreldoorlog II debuteer hy as digter met *Kleine reeks* (1947). Vanaf 1950 woon hy in Parys waar hy in aanraking kom met die surrealisme, eksistensialisme en Cobra-modernisme. Hy spandeer ook twee jaar in Rome waar hy betrokke is in die filmbedryf.

In nagenoeg ‘n halwe eeu bou Claus ‘n oeuvre op van omtrent 150 afsonderlike boekpublikasies en van sy werk is al vertaal in meer as 20 tale. Van groot betekenis vir Claus was sy kennismaking met die modernisme en veral die surrealisme in 1948. Claus beskou die surrealisme is nie alleen as ‘n beweging nie, maar ‘n lewenswyse met estetiese gevolge. Soos die surrealiste deel Claus die ambisie om die tradisionele voorwaardes van die lewe te verklaar aan die hand van ons strewe na vryheid.

Hoewel Claus nie die skrywerskap van Jean-Paul Sartre of Günter Grass nastreef nie, beteken dit nie dat hy nie politieke standpunte in sy werk inneem nie. Claus se kritiek op die maatskaplike het ‘n anargistiese toon, omdat die individu volgens hom gerem word deur allerlei instellings soos: die skool, kerk, familie en staat. Hy reken met hierdie remskoene af in sy werk.

Claus kan beskou word as ‘n enkellopende wat sy eie weg geskep en gevolg het en hierdeur altyd ‘n mate van afstand kon handhaaf. Afstandelikheid gaan vir hom gepaard met openheid en ontvanklikheid. Sy belangstelling in die surrealisme verklaar ook waarom hy voorkeur gee aan andersdenkendes soos die surrealis en Franse digter Antonin Artaud (wat vir nege jaar in ‘n tehuis vir versteurdes behandel is).

In die vroeë jare 50 kom hy byna daagliks in kontak met die eksperimentele skilders Karel Appel, Corneille, Asger Jorn en die digters Simon Vinkenoog, Hans Andreus, Remco Campert en Lucebert.

Genrevorme wat Claus beoefen sluit onder meer die poësie, romankuns, kortverhale en die toneel in. Met die toneelstuk *Een bruid in de morgen* (1955) verwerf hy internasionale roem. Sy werk wissel van modernisties, naturalisties, klassiek tot semi-biografies. In geheel beskou kan sy oeuvre beskou word as ‘n

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

vermenging van tragiese gebeurtenisse, klassieke verhale en ‘n uitdrukking van heimwee na verhewe waardes. Dit is alles deurweef met die banaliteit en vulgariteit van die menslik bestaan (Beek 2003). Tematies is Claus se werk sosiaal betrokke en huiwer hy nie om kru onderwerpe soos bloedskande, verkragting, dwelmgebruik en bloeddorstige moordtonele gedetailleerd te beskryf en weer te gee nie.

Hoewel sy werk dikwels ‘n soliede realistiese basis het kan hy nie as ‘n realis bestempel word nie. Hy verklaar immers dat hy oortuig is daarvan dat die werklikheid iets anders is. Dat dit iets meer is as wat ons daagliks kan waarneem. Dit wat van ons waarneming ontsnap (die verbeelding en die onbewuste) is ook nie altyd terug te vind in die teks nie. Daarom maak Claus dikwels gebruik van tegnieke soos sinspelings en aanhalings omdat dit die droom en mites oproep (De Vree 1976).

Claus se betrokkenheid by die skiet van films en die skryf van byna alle genrevorme vanaf die libretto vir operas tot die Vlaamse boereroman, verleen aan hom die vermoë om tegniese wondere te verrig. Selfs in sy romans kan hy filmtegnieke soos montage, terugflitse en “nabyskote” met uiterste sukses aanwend. Hy maak ook gebruik van tegnieke uit die psigoanalise soos projeksie en verdigting. In dieselfde mate wat hy met tegnieke speel, kan hy ook die vertellersperspektief vinnig laat verander van ‘n ek-verteller na ‘n hy/sy-verteller en weer na ‘n ons-verteller. Hierdie tegniek wend hy onder ander aan in *De Metsiers* (1950) en *Omtrent DeeDee* (1963).

Twee hoogtepunte in sy prosawerk is *De verwondering* (1962) en *De geruchten* (1996) waarin hy die nawerking van Wêreldoorlog II beskryf. *Het verdriet van België* (1983) is waarskynlik die hoogtepunt van sy skrywersloopbaan. Dit word soms beskryf as die som van sy tematiek; ‘n virtuose tegniese spel wat tegelykertyd ‘n dokumentêr, familiekroniek en kunstenaarsroman is (SchrijversNet 2003).

Adriaan van Dis

- *Indische duinen* (1994)

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

- *Palmwijn* (1996)
- *Dubbelliefde* (1999)

Adriaan van Dis is op 16 Desember 1946 gebore in Bergen in Noord-Holland. Die vader van sy drie susters was ‘n voormalige militêre offisier in diens van die *Koninklijk Nederlandsch Indisch Leger*, en is getroud met Marie van Dis, ‘n vrou uit Brabant. Die drie dogters verloor hul vader in ‘n Japannese interneringskap (Sars 1996).

Kort voor haar vertrek uit Indonesië het Marie van Dis ‘n liefdesverhouding aangeknoop met Victor Mulder waaruit Adriaan gebore is. Marie van Dis emigreer uit Indonesië met haar gesin na Nederland waar hulle in Bergen aan Zee woonagtig was. Hier het hulle in ‘n relatief geïsoleerde gemeenskap van Nederlands-Indiese families gewoon. Van Dis se vader sterf wanneer hy slegs 11 jaar oud is. Sy vader se afwesigheid dra daartoe by dat hul Indonisiese geskiedenis vergete raak. As skolier korrespondeer hy nietemin met twee Japanese meisies en motiveer dit in *Op oorlogspad in Japan* as volg: “[…] uit niewsgierigheid en als daad van verzet tegen zijn uit Indië afkomstige familieleden die hem voor zijn gevoel buiten hun oorlog sloten” (Van Dis 2000).

Na sy skoolopleiding vertrek Van Dis in 1969 op ‘n reis na Indië. Dieselfde jaar keer hy terug om Nederlands en Afrikaans te studeer. Hy gradueer met ‘n skripsie oor die werk van Breyten Breytenbach, van wie se werk hy ook later vertaal.

Genrevorme wat Van Dis beoefen, sluit ondermeer die poësie, kortverhale, reisverslae en romans in. In die breë kan veral sy romans en reisverhale as koloniale literatuur bestempel word. So byvoorbeeld word die onbekende verken deur die oë van misplaastes in *Nathan Sid* (1984), *Een barbaar in China* (1987), *Het beloofde land: een reis door de Karoo* (1990), *In Afrika* (1991) *Waar twee olifanten vechten: Mozambique in oorlog* (1992), *Indische duinen* (1994) en meer onlangs ook in *Palmwijn* (1996). Hiervan is *Nathan Sid* en *Indische duinen* waarskynlik die nouste verbonde aan Van Dis se outobiografiese gegewe. Misplasing en die soeke na identiteit staan sentraal in *Dubbelliefde* (1999). Anders as die vorige romans speel *Dubbelliefde* (1999) ruimtelik in Nederland af.

Sy gevoel dat hy gemarginaliseer is, kan verklaar word uit hul gesinssamestelling. Die Europese Adriaan word nie, soos sy susters, in Indonesië

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

gebore nie. Ook was hy nooit aanwesig in die Japannese oorlog nie, daarom is hy nie so vertroud met sy oorsprong of die geheime familiegeskiedenis nie (Sars 1996).

Renate Dorrestein

- *Ontaarde moeders* (1992)
- *Want dit is mijn lichaam* (1997)
- *Een hart van steen* (1998)

Renate Dorrestein is gebore in Amsterdam, 1954. ‘n Diploma in joernalistiek besorg haar ‘n posisie by die weekblad *Panorama*. Sedert 1982 was sy op die redaksie van die feministiese tydskrif *Opzij*. Vir die tydskrif skryf sy tallose artikels waarin haar eie feministiese idees oorgedra word. Sy is onder meer hoofredakteur van *Mensen van nu*, en publiseer ook in *De Tijd* en *Bzzlletin*. “Ze probeert in haar columns bewust te provoceren om de wereld wakker te schudden” (SchrijversNet 2003).

In 1983 debuteer sy as romanskrywer met *Buitenstanders* wat haar die reputasie besorg as een van Nederland se fantasierykste skrywers. Tydens ‘n lesingreeks maak Dorrestein haar wêreldbeskouing as volg bekend: “mannen zijn laffe, bekrompen, egoïstische, kinderachige orgasmejagters […] mensen van mijn geslacht worden gekleineerd, onderbetaald, uitgelachen, misbruikt en weggemoffeld, óf als wezenloze prinsessen op de erwt geromantiseerd en geïdealiseerd” (SchrijversNet 2003).

Dorrestein beskou haarself as ‘n uitgeworpe enkeling in die Nederlandse letterkunde, sy verklaar immers self: “Ik hoort niet by een traditie, een ‘school’ heet dat. Ik val overal buiten” (SchrijversNet 2003).

In die roman *Het perpetuum mobile van de liefde* (1988) skryf Dorrestein vir die eerste maal oor die selfmoord van haar suster. In ‘n onderhoud vertel Dorrestein dat al haar boeke een tema in gemeen het, naamlik die dood van haar suster en haar skuldgevoel daaroor. Sy verwys na haar suster as: “[…] het spook dat door mijn boeken waart en mijn handen bindt, een boosaardige muse die in mijn onderbewustzijn aan de touwtjes trekt” (SchrijversNet 2003).

Sedert Dorrestein met ‘n chroniese vermoeidheidsiekte gediagnoseer is, vorm dit ook ‘n prominente tema wat veral fokus op die sosiale isolasie van siek mense. In die algemeen staan haar werk in die teken van twee belangrike temas.

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

Hierdie verbandhoudende temas is eerstens die feministiese filosofie waarmee sy die wêreld verklaar, en ten tweede vertoon haar werk die kenmerke van die gotiese roman (of meer spesifiek die vroulike-gotiek). Dorrestein is die eerste Nederlandse outeur wie se werk met hierdie tradisie geassosieer word. Kenmerke van die gotiek is dat werke gevul is met geeste, bloedstollende geweld, groteske personasies, 'n verstikkende atmosfeer, geïsoleerde ruimtes, donker vertrekke en bedompige kelders. Dubbelsinnigheid oor die egtheid van gebeure domineer en karakters bevraagteken dikwels self die milieu waarin hulle funksioneer. Die gotiese tema kom onder andere voor in *Haar kop eraf!* (1988), *Het perpetuum mobile van de liefde* (1988) en *Een hart van steen* (1998).

Kenmerkend aan die feministiese boodskap is die: ideologie van die romantiese liefde, verstikking in familie verwante liefde, eetversteurings en veral vroulike magteloosheid. *Ontaarde moeders* (1992) en *Want dit is mijn lichaam* (1997) is sprekende voorbeelde van die feministiese tradisie (Beek 2003)

Dorrestein se werk is nie uitsluitlik afgestem op die gotiek of feminisme nie. Ongelyke magsverhoudings tussen ouer en kind, of tussen kinders onderling, kom ook aan die beurt. Ongebalanseerde verhoudings skep 'n tema waarin ontwrigte gesinne sentraal staan. Dit gee aanleiding dat 'n hoofkarakter dikwels 'n gemarginaliseerde is wat vanaf die kantlyn, in 'n ondergeskikte posisie, die hoofrol vertolk. Saam met eetversteurings word noodwendig ook die ete en die moeder as voedster as tema aangespreek. Dorrestein se Katolieke agtergrond verleen ook 'n interessante dimensie tot haar werk, omdat "heilige getalle" en skuldgevoel (die Katolieke bieg) vir haar belangrik is.

Ronald Giphart

- *Phileine zegt sorry* (1996)
- *De voorzitter* (1999)

In Dordrecht op 17 Desember 1965 is Ronald Giphart gebore. Die milieu waarin hy opgroei word gekarakeriseer as humanisties links (liberaal) omdat sy ma (Wijnie Jabaaij) lid was van die Tweede Kamer van die *Partij van de Arbeid*. Sy pa was huisvestingsamptenaar. Giphart was elf jaar oud toe sy ouers skei en hy saam met

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

sy vader verhuis na Baarn. Vir ‘n wyle studeer hy Nederlands aan die Universiteit van Utrecht, maar onderbreek die studie om hom aan die skrywerskap te wy. Intussen werk hy as kok, kelner en kroegman. Vanaf 1987 tot 1995 werk hy as nagportier in ‘n hospitaal.

Na aanleiding van ‘n teks wat geplaas is in ‘n literêre tydskrif vra uitgewery Nijgh en Van Ditmar hom om ‘n boek te skryf. Die boek is *Ik ook van jou* (1992) sy debuutroman waarvoor hy ‘n *Gouden Ezeloor* ontvang (Beek 2003).

Vanaf 1994 skryf Giphart voltyds. Hy beskou Jeroen Brouwers as sy inspirasie omdat Brouwers een van die belangrikste skrywers van die nuwe generasie is. Giphart verset hom teen die gewigtigheid van die literatuur, daarom dat hy humoristiese romans skryf waar die plesier van die skrywerspoging in die werk na vore kom. Met die afsterwe van sy moeder in 1995 skryf hy ter nagedagtenis aan haar *Ik omhels jouw met duizend armen* (SchrijversNet 2003).

Tematies toon Giphart se werk ‘n hegte verbintenis met sosiale gebeure en tendense. Sy oeuvre hoort nie alleen tematies tuis in die historiese tydperk waain hy leef en skryf nie, maar beantwoord wat die sosiale, ruimtelike en kulturele betref, aan die postmodernisme. Temas wat herhaaldelik voorkom in sy werk sluit in: verwronge seksuele verhoudings, verslawing, hebsug, en sosiale en kulturele verval. In beide *Phileine zegt sorry* (1996) en *De voorzitter* (1999) kom hierdie temas ter sprake.

Hella Haasse

- *Transit* (1994)
- *Fenrir* (2000)
- *Sleuteloog* (2002)

Op 2 Februarie 1918 word Hella Sarafia Haasse in Batavia (nou Jakarta) gebore. Sy is die dogter van die konsertpianis Katharina Diehm Winzenhöhler en Willem Hendrik Haasse wat speurromans geskryf het. In ‘n katolieke laerskool in Soerabaja ontvang sy les by nonne, maar in 1924 word haar moeder in ‘n sanatorium in Davos (Switserland) opgeneem. Gevolglik bly hulle tot 1928 in Europa. Na haar moeder se herstel keer hulle terug na Nederlands-Indië. Op skool in Batavia ontwikkel sy ‘n

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

liefde vir die Nederlandse literatuur waaronder die werk van die digters Slauerhoff en Roland Holst tel (Popelier 1977).

Met die uitbreek van Wêreldoorlog II word haar ouers in Nederlands-Indië geïnterneer en sy skort haar studies in die Skandinawiese tale en letterkundes op. Uit haar huwelik met Jan van Lelyveld word 'n dogter (Chrisje) in 1944 gebore, maar sterf in 1947. 'n Jaar later verskyn *Oeroeg* anoniem ter geleentheid van die *Boekenweekgeschenk*. Op 15 Desember 1947 word Ellen Justine gebore, en op 15 Maart 1951 nog 'n dogter Marina (Popelier 1977).

Sedert 1981 woon Haasse en haar man in Saint Witz digby Parys. In die tydperk voor sy terugkeer na Nederland ontvang sy die Constantijn Huygens-prys en die P. C. Hooft-prys vir haar literêre bydraes. In 1990 keer sy terug na Nederland en ontvang in 1991 erelidmaatskap van die *Maatschappij der Nederlandse Letterkunde*.

Oor die tematiek in haar werk sê sy (in 'n onderhoud in 1980) dat alles in 'n netwerk van verwantskappe verbonde is aan mekaar. Niks staan geïsoleer van die res nie. Allerlei skynbaar sinnelose gebeurtenisse word aan ons opgedring. Wat aanvanklik onsamehangend blyk te wees, is in retrospek die gange van ons doolhof van verwantskappe (Kuitert & Rotenstreich 2002).

Die doolhof dien nie alleen as metafoor vir haar lewensbeskouing nie, maar vorm saam met die mitologie, 'n sentrale tema in haar werk. So byvoorbeeld baseer sy die roman *De ingewijden* (1957) op die Eleusiniese misterie. Volgens hierdie mitologiese verhaal moet diegene wat ingewy wil word tot die godsdiensplegtighede ter ere van Demeter en Persefone deur 'n ondergrondse labirint met gevare beweeg. *Een draad in het donker* (1963) is 'n roman wat gebaseer is op die mitologie van Ariadne, Theseus en die Minotauros in die latirint (Popelier 1977, Van Reeth 1994).

Haasse se tweede *Boekenweekgeschenk* handel oor die beeld van die jeug in die literatuur. Die geskenk word in 1994 gepubliseer as die roman *Transit*. Hoewel *Transit* (1994) handel oor die wisselvallighede van 'n swerwersbestaan, kom die tema van goed en kwaad, soos in *De meesters van de neerdaling* (1973) ook na vore.

Maarten 't Hart

- *Het woeden der gehele wereld* (1993)
- *De zonnewijzer* (2002)

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

Op 25 November 1954 word Maarten ‘t Hart in Maassluis gebore. Hy is die oudste van drie kinders. Sy moeder is baie geheg aan hom, maar sy vader glo in opvoeding met die roede. As kind lees hy geweldig baie en gedurende vakansie tot vyf boeke per dag. Op skool sukkel hy om vriende te maak en bevind homself dikwels alleen in die plaaslandskap en landerye. Hy was ook dikwels die onderwerp van spot aangesien sy vader wat aanvanklik tuinier was, grafgrawer geword het. Die arbiedersmilieu van sy ouers kon hy slegs ontvlug deur akademies te presteer. Hy is hartstogtelik lief vir musiek en kan eers as student musieklesse neem.

Na skool gaan studeer hy biologie aan die Universiteit van Leiden waar hy sy doktorsgraad verwerf met ‘n studie oor die deurkruipgedrag van die Stekelbaar (‘n soort vis). Na diensplig is hy verbonde aan die Leidense Universiteit waar hy tot en met 1987 as wetenskaplike medewerker aanbly. Na sy formele opleiding spits ‘t Hart hom voltyds toe op sy skryfwerk.

‘t Hart het ook tydens sy skoolopleiding en militêre diens aangetrokke gevoel tot ‘n ander man. Boonop word die idee dat hy homoseksueel is, bekragtig deur die feit dat hy graag ‘n vrou wou wees. In die vroeë negentigerjare verskyn ‘t Hart dikwels in die openbaar geklee in vroueklere. Hierdie gedrag is ook terug te vinde in die spanningsverhaal *Het woeden der gehele wereld* (1993).

In sy eerste twee romans *Stenen voor een ransuil* (1971) en *Ik had een wapenbroeder* (1973) skemer homoseksualiteit as tema deur. Sy eerste drie romans verskyn onder sy pseudoniem Martin Hart. Hoewel ‘t Hart ‘n uitgebreide oeuvre van romans, essays, kortverhale en wetenskaplike studies publiseer, skryf hy ook dikwels artikels vir koerante en tydskrifte. In laasgenoemde maak hy soms kontroversiële uitsprake soos dat die feminisme ‘n metafoor is vir die fanatisme van gereformeerdes uit sy jeug. Hy verwerp uitdruklik die radikale feminisme. Polities wil hy ook nie gebonde wees nie, omdat dit volgens hom die dood van die skrywerskap beteken. In sy werk is hy ook voordurend gemoeid met die sondes van sy gereformeerde jeug soos die afvalligheid, vrye liefde, homoseksualiteit, ontbloting, nie-kerkmusiek en dans. Ander onderwerpe sluit onder meer die musiek, literatuur, verhoudings en sy vakgebied - die etologie - in. Sy romans is dikwels outobiografies van aard en speel af in ‘n streng godsdienstige milieu waaruit die hoofkarakter probeer ontsnap, maar kwalik daarin slaag (Weck 1981).

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

Die wetenskaplike omgewing waarin hy voorheen gewerk het, dien ook as bron vir inspirasie soos ons lees in *De zonnewijzer* (2002). ‘t Hart se werk is besonder gewild en die filmregte van *Het woeden der gehele wereld* en *De Kroongetuie* is reeds verkoop. Vir eersgenoemde het hy ook De Gouden Strop-prys ontvang in 1994 en die Sweedse prys vir die beste vertaalde misdaadroman.

‘t Hart se eerste roman het nie goed verkoop nie, daarom dat *Een vlucht regenwulpen* (1978) sewe jaar by die uitgewer gelê het. Sy *Boekenweekgeschenk* van 1984 *De ortolaan* was baie suksesvol en verskyn in ‘n oplaag van byna 400 000. In *Het uur tussen hond en wolf* (1987) skryf ‘t Hart oor ‘n vriend wat nie huur aan hom betaal nie. Hierdie “vriend” (Hans W. Bakx) belig die situasie van sy kant en skryf in reaksie hierop *Midas' tranen*.

Maarten 't Hart woon tans in Warmond en is ereburger van Maassluis. In 1999 is ‘n wandelroete ter ere van ‘t Hart se werk geskep. Hierdie roete dui ruimtes in Maassluis aan wat hy in sy werk beskryf het (SchrijversNet 2003).

Kristien Hemmerechts

- *De tuin der onschuldigen* (1999)
- *De kinderen van Arthur* (2000)

Kristien Hemmerechts (ook ‘n Vlaming soos Claus) is gebore op 27 Augustus 1955 in Brussel. Haar vader was ‘n joernalis en haar moeder Latynse onderwyseres. Sy bestudeer Nederlandse en Engelse taal en literatuur aan die Universiteit van Brussel en Leuven. Na afloop van haar studie in die literatuurwetenskap in Amsterdam verhuis Hemmerechts en haar eerste man na London. Hier verskyn haar debuutverhale in 1986 in Engels. Die verhale word in 1988 na Nederlands vertaal en opgeneem in die bundel *Weerberichten*. Hemmerechts doseer Engelse literatuur aan die Brusselse Universiteit en woon sedert 1989 in Antwerpen.

In Maart 1981 is Hemmerechts se dogter gebore. Haar twee seuntjies sterf egter in die wieg. Haar huwelik ly skipbreuk onder dié trauma en sy skei in 1987 van haar man. Na die dood van haar eerste seun skryf Hemmerechts uitsluitlik in Nederlands (Beek 2003).

In 1988 ontmoet sy die Vlaamse digter Herman de Coninck met wie sy saam woon in Antwerpen en in 1992 trou. Vyf jaar later sterf De Coninck aan ‘n hartaanval.

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

Ter ere van haar man skryf Hemmerechts *Taal zonder mij* (1998) wat beide ‘n biografie van De Coninck se lewe is en ‘n analise van sy poësie bied.

Tematies skryf Hemmerechts sosiaal relevant. In *Margot en de engelen* (1997) staan verslawing, verwerping en wanaanpassing sentraal. Dieselfde temas word as’t ware op eksperimentele basis in *De kinderen van Arthur* (2000) aangewend, omdat die verhaal in dokumentêre vorm verslag doen van die lewensvordering van tien “navorsingsubjekte”. *De tuin der onschuldigen* (1999) is ‘n verhaal wat in herinneringe afspeel waarin seksualiteit en vroulikheid aan die beurt kom. Mens kry die gevoel dat Hemmerechts van die leser verwag om verby die storie te lees en te deel in die betekenis van die emosionele ervarings van die karakters.

Tessa de Loo

- *De tweeling* (1993)
- *Een varken in het paleis* (1998)
- *Een bed in de hemel* (2000)

Tessa de Loo is die pseudoniem van Tineke Duyvené de Wit. De Loo word op 15 Oktober 1946 in Bussum gebore. Haar jeug bring sy deur in Amsterdam en Oss. Hoewel sy graag lees, teken en skilder, presteer sy nie goed op skool nie. Na skool wil De Loo ‘n kunsakademie bywoon, maar haar ouers adviseer haar om die Middelbaar Onderwijs-opleiding te Utrecht te volg. Op 20 jarige leeftyd trou sy en vier jaar later word haar seun Joris gebore. Na sy geboorte staak De Loo haar studies en alle skryfprojekte.

Na haar egskeiding verhuis sy en Joris na Pieterburen. Hier skryf sy die verhale *De muziekles* (1983) en *De meisjes van de suikerwerkfabriek* (1983). Sy publiseer hierdie verhale onder haar skuilnaam. ‘n Gehug by name *Tesseloo in de Ardennen* het haar op die idee van haar skuilnaam gebring (Beek 2003).

In Maart 1983 publiseer sy in *Maatstaf* die verhaal *De meisjes van de suikerwerkfabriek*. Die verhaal handel oor vier vroue wat afreken met die superioriteit van ‘n patriargale samelewing waarin selfs die treinkondukteur hooghartig voorkom. Hoewel kritici die werk afskiet, is dit kommersieel en artistiek ‘n sukses. Hiervoor

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

word sy beloon met ‘n *Gouden Ezeloor* vir die beste debuutroman en ‘n Anton Wachter-prys as belowendste jong skrywer.

Haar eerste roman *Meander* verskyn in 1986. Hierin beskryf sy die opkoms en ondergang van ‘n alternatiewe leefgemeenskap. Bewonderingswaardig is die nugter wyse waarop sy vorm gee aan die verhaal, ruimtes skets en humor oordra. *Het rookoffer* (1987) is haar *Boekenweekgeschenk* wat veral onder leerders gewild is. Dit is ‘n agteruitvertelling van ‘n verhouding tussen ‘n onderwyseres en ‘n agtienjarige leerling wat deur die gemeenskap verwerp word.

Isabelle (haar tweede roman) verskyn in 1989 en is gebaseer op ‘n koerantberig oor die misterieuse verdwyning van ‘n beeldskone Franse aktrise. Isabelle word ontvoer deur ‘n onaansienlike vrou wat jaloers is op haar skoonheid en sukses. Die roman kan beskou word as ‘n parabool oor die ewige stryd tussen skoonheid en onaantrekliheid en uiteindelik ook goed en kwaad.

Maar, dit is *De tweeling* (1993) wat De Loo as skrywer internasionaal vestig. ‘n Algemene anti-Duitse gevoel onder die Nederlandse volk inisieer die verhaal. Uiteraard word *De tweeling* met gemengde gevoelens ontvang en De Loo word selfs as landsverraaier uitgemaak. Sy het drie jaar aan die boek gewerk waarvan ses maande aan navorsing gewei is. *De tweeling* besorg nietemin aan De Loo die Nederlandse Boek Publieksprys en die Otto van der Gablentz-prys (Beek 2003).

Intussen verhuis De Loo na Portugal waar sy *Een varken in het paleis* (1998) skryf. Die boek is gebaseer op briewe en dagboekfragmente van Lord Byron. Na *De tweeling* kom die Tweede Wêreldoorlog weer ter sprake in *Een bed in de hemel* (2000). Weereens ontlok De Loo gemengde kritiek uit, maar die werk bly gewild onder die leserspubliek.

Harry Mulisch

- *De prosedure* (1998)
- *Het theater de brief en de waarheid* (2000)
- *Siegfried* (2001)

Harry Kurt Victor Mulisch is in Haarlem op 29 Julie 1927 gebore. Hy die enigste seun van Karl Mulisch en Alice Schwars. Sy vader kom oorspronklik van die voormalige

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

Oosteryk-Hongarye en het na Wêreldoorlog II na Nederland geëmigreer. Sy moeder is van Joodse afkoms en is in Antwerpen gebore. Hoewel daar Duits aan't huis gepraat is, kry Mulisch 'n Nederlandse opvoeding. Na die egskeiding van sy ouers in 1936 word Mulisch groot in die sorg van die huishoudster Frieda Falk.

Sy laerskoolopleiding (1933 – 1939) ontvang hy aan die Christelike Lyseum in Haarlem. Tydens die oorlog bly sy vader steeds werksaam by die Lippman-Rosenthal bank, wat meebring dat Mulisch en sy moeder nie gedeporteer word nie. Maar aan die einde van die oorlog spat die gesin van drie uitmekaar, want sy vader word gevange geneem en sy moeder emigreer na Amerika. Ten koste van sy ander skoolverpligtinge spandeer Mulisch byna al sy tyd aan die wetenskap en uitvoer van eksperimente (SchrijversNet 2003).

Sedert die ontluistering van die oorlog vervaag sy belangstelling in die wetenskap en die kunste begin 'n meer prominente rol in sy ontwikkeling te vertolk. In die tyd teken hy heelwat en skryf hy ook sy eerste verhaal *Mijn kamer* wat in 1947 in die *Elsevier* tydskrif gepubliseer word. Hy raak verder betrokke by toneelspel en lees die werk van hoogaangeskrewe outeurs. Vanaf 1949 eis Mulisch se skryfwersloopbaan al sy aandag (Beek 2003).

In dieselfde jaar wat Mulisch na Amsterdam verhuis word hy ook lid van die *Podium* redaksie. Hy is ook redakteur van Randstad en tot 1990 van die literêre tydskrif *De Gids*. In die sestiger jare toon hy baie belangstelling in die nuwe maatskapplike politieke ontwikkeling. Na 'n uitgebreide reis in Amerika, Mexiko en Kuba assosieer Mulisch in besonder met die kommunistiese staat van Fidel Castro. In 1971 trou hy met Sjoerdje Woudenberg, en saam het hulle twee kinders. In 1992 word hy 'n seun ryker, die keer uit 'n verhouding met 'n ander vrou.

Ten spyte van die omvang en variasie van sy oeuvre toon dit 'n duidelike samehang. Elke werk kan, metafories beskou, gesien word as 'n bousteen van die "uiteindelike" geheel. In *Voer voor Psychologen* (1961) formuleer hy sy beskouing oor die skrywerskap op soortelyke wyse as Hella Haasse: "Het oeuvre van een schrijver is, of behoort te zijn, een totaliteit, één groot organisme, waarin elke onderdeel met alle andere verbondern is door ontelbare draden, zenuwen, spieren, strenen, en kanalen (...), raakt men het ergens aan, ergens anders reageert het" (SchrijversNet 2003).

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

Tematies kan sy oeuvre in drie verdeel word. Die werk uit sy eerste periode toon sterk magiese en mitologiese elemente. Hy toon veral belangstelling in die okkulte en alchemie wat hom inspireer om interessante vertellersperspektiewe te ontwikkel, getal- en naamsimboliek te gebruik en met behulp van vervaging van tyd, ruimte en persoonlikheid die teks te verdig. *Het zwarte licht* (1957) en *Het stenen bruidsbed* (1959) in besonder verwys na die alchimistiese tradisie. In *De knop* (1960) en *Wenken voor de Jongste Dag* (1961) dreig 'n atoomaanval om die mensdom uit te wis.

In die tweede periode tree vernietiging as tema meer op die voorgrond. Tog is dit nie sonder 'n toename in die vermenging van realiteit en fiksie nie. So byvoorbeeld filosofeer hy in *De toekomst van gisteren* (1972) oor die toekoms soos dit gister daarna sou uitsien, maar wat niks anders is as 'n verhewe hede in die Duisendjarige Ryk van Hitler. Sy belangrikste publikasie in hierdie tyd is waarskynlik *De compositie van de wereld* (1980). "In dit werk probeert Mulisch als een echte 'homo universale' individu, geschiedenis en kosmos; kunst, wetenschap en techniek; religie en occultisme onder te brengen in één allesomvattende systeem van kennis, dat gebaseer is op één beginsel, dat van de octaviteit" (Sarverda 1992: 10).

In latere werk staan die realiteit meer op die voorgrond en is die skrywer en personasie maatskapplik betrokke soos in *De aanslag* (1982). Saam met die hoofkarakter Anton Steenwijk herleef ons vier balangrike momente uit die hedendaagse geskiedenis: Korea 1952, Hongarye 1956, Provo en Viëtnam 1966 en die anti-kernwapen demonstrasie in Amsterdan in 1981. In sy nuutse werk vind ons 'n terugkeer na die verbeelding, en skrywer en literêre werk is prominent aanwesig. Die "nuwer" temas (verbeeldig, vervorming van tyd en die lewe self) kom onder andere ter sprake in *De prosedure* (1998), 2000 se *Boekenweekgeschenk*: *Het theater de brief en de waarheid* en *Siegfried* (2001). In die algemeen staan sy werk in 'n magiese en mistiese lewensfilosofie met sterk outobiografiese trekke. Mulisch gebruik dikwels ruimtes en name uit sy lewe in sy werk.

Connie Palmen

- *De vriendschap* (1995)
- *I.M.* (1998)
- *De erfenis* (1999)

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

Die lewe van Connie Palmen staan primêr in die teken van opleiding en studie. Op 25 November 1955 word sy gebore in die Limburgse dorpie Sint–Odiliënberg in België. Vroeg reeds toon sy ‘n sensitiwiteit vir aangeleenthede omtrent God en die kerk. Die rol van God word egter later van jare oorgeneem deur die filosofie nadat sy ‘n boek van Jean-Paul Sartre oor die eksistensialisme gelees het. Na haar skoolopleiding behaal sy ‘n doktorsgraad aan die Universiteit van Amsterdam in Nederlands en filosofie.

Palmen se toetrede tot die literatuur is heel indrukwekkend met die suksesvolle ontvangs van haar debuutroman *De wetten* (1991) wat in die breë gebaseer is op *Mariken van Nieumeghen*. Haar geluk word vinnig gedemp met die afsterwe van die televisiepersoonlikheid Ischa Meijer met wie sy ‘n verhouding gehad het. Meijer sterf slegs twee weke voor die bekendstelling van haar tweede roman *De vriendschap* (1995). *De vriendschap* word bekroon met die AKO-literatuurprys en die Trouw Publiksprys, nadat dit vir meer as ‘n jaar een van die “top-tien” boeke in Nederland was.

Op 14 Februarie 1998 verskyn die roman *I.M.* waarin Palmen verslag doen oor haar verhouding met Ischa Meijer. Behalwe dat *I.M.* vir Ischa Meijer staan beteken dit ook “In Memoriam” en in Engels “I am”. Selfs meer simboliek is terug te vinde in die verskyningsdatum, wat Valentynsdag is en ook die verjaarsdag en sterfdag van Ischa is.

In 1999 verskyn *De erfenis* as die *Boekenweekgeschenk* met die tema – familie, ouers, en kinders in die literatuur. Reeds in *De erfenis* (wat handel oor ‘n skryfster en haar leser) raak Palmen die tema van haar volgende roman *Geheel de uwe* (2002) aan.

Helga Ruebsamen

- *Het lied en de waarheid* (1997)

Op 4 September 1934 word Helga Ruebsamen in Batavia (Jakarta) gebore. Tot en met vyf jarige ouderdom is sy woonagtig in Nederlands-Indië waarna hul gesin na Nederland verhuis. Ruebsamen se vader was ‘n mediese dokter wat hom direk na

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

Wêreldoorlog I in Berlyn gaan vestig het. Die verhale oor haar vader se jare in Berlyn maak groot indruk op Ruebsamen.

Haar debuut verhaalbundel *De kameleon* (1964) handel in die breë oor selfvernietiging. Twee jaar later volg die roman *De heksenvriend* en in 1970 verskyn *Wonderolie*. In 1974 verskyn die verhaalbundel *De ondergang van Nakarov*. Na ‘n afwesigheid van 14 jaar publiseer sy in 1988 die verhaalbundel *Op Scheveningen*.

Kritici skryf in die algemeen met lof oor Ruebsamen se werk. Maar, dit is eers met die publikasie van *Het lied en de waarheid* (1997) dat sy bekendheid onder die breër publiek verwerf. *Het lied en de waarheid* is in ‘n groot mate gebaseer op biografiese gegewe uit haar Indonesiese verlede en die moeisame hervestiging in Europa.

Rogi Wieg

- *Souffleurs van de duivel* (1996)
- *De overval* (1997)
- *Kameraad scheermes* (2002)

Op 21 Augustus 1962 word Rogi Wieg te Delft gebore. Wieg se ouers is Hongaarse vlugtelinge wat in 1956 uit Hongarye na Nederland gekom het. Na sy skoolopleiding begin Wieg reeds te skryf en debuteer in 1982 met ‘n poësiebundel getiteld *Tijd is als een nekschot*. Wieg publiseer ook in die literêre tydskryf *Tirade* en van sy poësiekritiek verskyn in *Het Parool* en die *Volkskrant*.

Wieg se prosadebuut *Toverdraad van dagverblijf* (1986) is ‘n verhaalbundel waarvoor hy die Van der Hooft-prys ontvang. Sedertdien publiseer hy verskeie kortverhaalbundels en romans. Sy meer resente werk sluit in die bundel *Souffleurs van de duivel* (1996) en die romans *De moederminnaar* (1992), *De overval* (1996) en *Kameraad scheermes* (2003). *De moederminnaar* is ‘n bisarre roman waarin Wieg die Oedipus-kompleks (waar ‘n seun verlief is op sy moeder) beskryf. *Kameraad scheermes* is ‘n pynlik en indrukwekkend eerlike outobiografiese roman oor Wieg se ervaring van sy eie major-depressie.

Wieg se oeuvre staan in die algemeen in die teken van noodlottige depressie en selfmoord. Maatskapplike en persoonlike verval is aan die orde van die dag en die strydende skrywer vind berusting in die dood. Daar is nietemin soms sprake van

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

ironiese humor wanneer hy spot met menslike verganklikheid en die trivialiteite waarmee die mensdom daagliks gekonfronteer word. Aansluitend by die nihilistiese toon van sy werk is hoofkarakters dikwels passiewe waarnemers wie se gevoelswêreld belangriker as die fisiese realiteit is.

Joost Zwagerman

- *Chaos en Rumoer* (1997)
- *Het jongensmeisje* (1998)
- *Zes sterren* (2002)

Joost Zwagerman (die pseudoniem vir Johannes Jacobus Willebrordus) is in Alkmaar op 18 November 1963 gebore. As kind stel hy sy eie blad saam deur tekste en foto's uit ander boeke te neem en dit volgens sy eie idees te rangskik. Sodoende skep hy 'n sosiale collage wat hy wil publiseer. Zwagerman meen dat hierdie kindersamestellings reeds sy eerste postmoderne oefening was, wat van hom waarskynlik Nederland se eerste postmoderne skrywer maak.

Sedert 1984 woon hy in Amsterdam waar hy in die sosiale kringe van moderne kunstenaars beweeg. Die ervarings uit sy jong volwassenheid verwerk hy ook in sy romans soos in *Grimmick* (1989). Zwagerman is 'n voltydse skrywer en skryf resensies en ander bydraes vir *Vrij Nederland*, *HP / de Tijd*, *Volkskrant* en *Primear* (Beek 2003).

Hy is getroud met 'n ou skoolliefde Ariëlle en is die vader van twee seuntjies. Vanaf hul geboortes skryf Zwagerman gedurende die dag, omdat sy kinder snags sy aandag aflei. Sy eerste "dag"-boek is *Chaos en Rumoer* (1995) waarin Otto Vallei met 'n soortgelyke skrywersprobleem gekonfronteer word, as die outeur Zwagerman self.

Zwagerman se werk speel af in 'n kontemporêre wêreld waarin tyd en ruimte voortdurend in chaos verkeer. In sy werk lewer hy uitgebreide kommentaar op die jeugkultuur, die naglewe in die stad en die multikulturele samelewing. Sy werk word gekenmerk aan die invloed wat die postmodernisme daarop uitoefen. Intertekstualiteit en die vermenging van onverwante style is in die besonder opvallend. Zwagerman se personasies poog om in 'n wêreld van verraad en verval te oorleef. Daar word voortdurend gepoog om die "werklikheid" te ontsnap deur

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

hulleself oor te gee aan die liefde. Hierdeur skep hy ‘n fantasiewêreld waarin die grense tussen fantasie en werkliheid vervaag. Die hoofkarakters is gewoonlik anti-helde waarmee die leser ten volle kan identifiseer.

‘n Merkwaardige spel van dubbelsinnigheid speel af in sy werk. Enersyds blyk karakters reële figure in ‘n werklike wêreld te wees, en andersyds kom karakters kunsmatig en as linguistiese konstrukte voor. Die effek verkry hy deur die vermenging van werklike gebeure met sprokiesagtige gefabriseerde wêrelde. ‘n Nuwe realiteit kom inderdaad in sy werk tot stand. Zwagerman ontken verder die moontlikheid van oorspronklikheid en meen dat die kontemporêre kunstenaar noodwendig moet gebruik maak van reproduksietegnieke (Beek 2003).

6 Titelbeskrywing

Kontemporêre tendense in die Nederlandstalige verhaalkuns:
‘n Sosiaal-konstruksionistiese ondersoek

Soortgelyk aan die verwarring wat met die postmoderne propagering van veervuldige werklikhede gepaardgaan, kan die titel van die studie (vanweë die teoretiese onderbou) ook vatbaar wees vir verskeie interpretasies wat verwarring kan veroorsaak. Hoewel ek nie altyd gemaklik is met die reïfering (bestendiging) van betekenis nie, vind ek dit nietemin nodig om ten minste die betekenis wat ek aan die titel toedig, te verduidelik.

Kontemporêre tendense verwys na die geneigdheid van skrywers om oor bepaalde eietydse onderwerpe te skryf. Hoewel die dood as tema nie “nuut” (kontemporêr) is nie, is dit ‘n tema wat nie in gewildheid afneem nie. Daar word met bestaande temas (ook die dood) op alternatiewe wyses omgegaan. ‘n Filosofiese postmoderne blik op die ontwrigting van identiteit is inderdaad ‘n eietydse poging om sin te maak van die postmoderne werklikheid waarin ons leef.

Die literêre wêreld word egter begrens deur slegs die Nederlandstalige verhaalkuns en meer spesifiek die romankuns te ondersoek. Maar, deur die verhaalkuns te kwalifiseer as Nederlandstalig, skep dit die moontlikheid dat enige roman wat in die Nederlandse taal geskryf is (ook die van allochtone outeurs) bestudeer kan word.

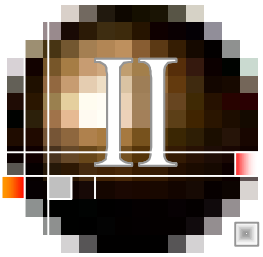
PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

Verder kwalifiseer die titel dat ‘n spesifieke benadering die studie onderlê. Hierdie postmoderne benadering is die sosiale konstruksionisme, en dit word in hoofstuk twee toegelig. Die verwysingsperspektief laat my egter toe om die letterkunde te verken deur ‘n postmoderne lens, en kleur daarom die beskrywing van tekste in postmoderne terme. Die tekste word nie alleen in hierdie terme beskryf nie, maar die lees daarvan word ook nie noodwendig beïnvloed deur modernistiese konsepte soos objektiwiteit, universalisme en rasionaliteit nie. Subjektiewe betrokkenheid in hierdie “nuut” gevonde wêreld is nie alleen onvermybaar nie, maar ‘n postmoderne noodsaaklikheid en noodwendigheid.

Na aanleiding van die openingsargumente in dié hoofstuk sal dit gepas wees om hierdie studie nie te beskou as 'n foto of spieël van die werklikheid nie, want dit is immers self ‘n werklikheid. Die studie kan eerder beskou word as ‘n reis. Dit is my reis deur die storielandskap van die Lae Lande.

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

University of Pretoria etd – Prinsloo, C M S (2005)



Verwysingsperspektief

1 Inleiding

In hierdie hoofstuk word die verwysingsperspektief onderliggend aan die studie bespreek. Drie afdelings met die volgende opskrifte kan onderskei word: modernisme, postmodernisme en sosiale konstruksionisme. (1) Soos die opskrif aandui, handel afdeling een oor die modernisme en die metanarratiewe wat hierdie era kenteken as modern. Aandag word onder andere geskenk aan die kenmerke van modernistiese literatuur wat dit onderskei van postmoderne literatuur. (2) Afdeling twee handel oor die postmodernisme. Drie sentrale temas word bespreek en toegelig met verwante subtemas. Die sentrale temas is: die postmoderne suspisie teenoor metanarratiewe, die fiksionalisering van realiteit en die omarming van massakultuur. (3) In afdeling drie word die sosiale konstruksionisme as postmoderne bewustheid ondersoek. Siende dat die wedersydse beïnvloeding tussen stories en die werklikheid sentraal staan tot die konstruksionisme word aandag ook geskenk aan ons reis al vertellende die storiewêreld in…[1] Hoewel die problematiek omtrent ‘n sosiaal gekonstrueerde waarheid, realiteit, betekenis en identiteit besonder relevant is vir konstruksioniste word dit, as kontemporêre tendense in die Nederlandstalige verhaalkuns, uitgestel en in hoofstuk drie bespreek. Die sosiaal-konstuksionistiese onderbou van die waarheid, realiteit, identiteit, destabilisering en intertekstualiteit word gevolglik gesinchroniseer en toegelig met die tendense soos dit in die Nederlandstalige verhaalkuns manifesteer.

[1] Die eerste stap tot die verkenning van hierdie storiewêreld is geleë in die parafrases (in Addendum I) van die “oorspronklike” stories. Die tweede stap verwys na die biografiese gegewe van die outeurs.

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

Hoewel die temas voorkom in moderne literatuur is die potensiële betekenisvolheid daarvan in ‘n postmoderne diskoers besonder relevant.

Beide die modernisme en die postmodernisme kan beskou word as estetiese of filosofiese subkategorieë binne die omvattende konseptuele veld van “die moderne” en “die postmoderne”. Die modernisme en postmodernisme beskryf toestande wat beïnvloed is deur sekere sosio-politieke, wetenskaplike en tegnologiese ontwikkelings (Olivier 1988: 292). Die oorgaan van modern na postmodern word beskou as ‘n graadverskuiwing wat gerugsteun word deur die algemene idee dat die geskiedenis logies progresseer as ‘n kousale ketting van gebeurlikhede (Ryan 1988: 247). Die postmodernisme kan egter ten beste beskryf word wanneer dit beskou word in die verhouding waarin dit staan met die modernisme. Die naam póstmodern vra immers daarom. Of soos Bertrando dit stel: “It is clear, then, that one cannot posit a postmodernism which is not in some ways positional, that is, in a dialectical relationship to a modernism that cannot be ‘surpassed’ […]” (2000: 93). Net soos die postmodernisme teen ‘n moderne agtergrond beskou word, is dit belangrik om ook die sosiale konstruksionisme in verhouding met die postmodernisme te oorweeg.

2 Modernisme

In teenstelling met die algemene persepsie dat ‘n definisie van die modernisme voor die hand liggend is, blyk die teendeel waar te wees. In die breë moet die modernisme gekwalifiseer word ten opsigte van die Europese geskiedenis daarvan. Die modernisme is immers ‘n Europese beskrywing van die Europese kultuur van ‘n sekere periode. Cahoone verduidelik dit as volg:

> […], the political and economic primacy of European and European-derived societies in that time period has made the European use of the term the standard usage worldwide. […] It has thus been *universalized*, so that what a Cambodian or Nigerian means by modern is related to what a European means by the term” (1995: 6).

Die Europese karakter van die modernisme skep egter geen probleme vir die studie nie, omdat die navorsing uitsluitlik op Nederlandstalige tekste gebaseer is wat binne

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

die Europese tradisie ressorteer. Die term moet egter verder gekwalifiseer word ten opsigte van die relevante dissiplines.

Beskrywings van die modernisme toon in verskillende dissiplines beide ooreenkomste en verskille. Boonop maan Liebenberg dat die modernisme dikwels verkeerdelik as sambreelterm gebruik word om te verwys na tydgenootlike bewegings van die vroeë 20ste eeu (Liebenberg 1992). Om sake verder te kompliseer, bestaan daar variasies op die term soos modernisering en moderniteit.
As werkwoord verwys modernisering na die prosesse wat verantwoordelik is vir die veranderings wat gemeenskappe ondergaan. In hul definisie beperk Ruiters en Smulders die veranderinge tot sekere terreine. “Modernisering is een overkoepelende begrip voor een reeks veranderingen op technologisch, economische, cultureel, politiek en sociaal terrein die in de korte periode van ruim anderhalve eeue het aanzien van de westerse wereld volledig en onomkeerbaar heeft verandert” (1996: 14). Ten opsigte van die tegnologiese (voor?)uitgang sluit Dorrestein by Ruiters en Smulders aan wanneer twee verkoopsdames in *Ontaarde moeders* (1992) oor die moderniteit besin: “’Als je toch bedenkt hoe nylon de wereld heeft veranderd,’ verzuct de ander. ‘net als de computer. Of wat ze nu weer hebben, hoe heet het.’ ‘De magnirton?’ ‘Ja ook, maar de fax, bedoel ik’” (Dorrestein 1992: 61). Moderne tegnologie vergemaklik inderdaad die lewe, maar wanneer Mery-Emma in Sibculo (Nederland) aankom val die volgende haar op: “[...] geleidelijk nam een wonderlijke stilte bezit van Sibculo. Geen wasmachine klotste, geen modeltreintje ratelde, geen stofzuier loeide, geen computer bliepte, geen mizer ronkte, geen drilboor raasde, geen telievisie blaatte, geen ijskast zoemde” (Dorrestein 1992: 34).

Ten spyte van Ruiters en Smulders se omvattende beskrywing laat die outeurs egter na om ook te verwys na die psigiese verandering wat die mens in hierdie tyd van ontwrigting deurgaan. Die wetenskaplike afstandelikheid wat die modernisme meebring, figureer in die diagnosering van Rogi Wieg se toestand wat hy in *Kameraad Scheermes* (2003) beskryf: “Ik moest samen met hen lijsten invullen met vragen over hoe ik me voelde. Mijn score was 100 procent, honderd procent depressie” (Wieg 2003: 81). Die afstandelikheid tas ook ons interaksie met ander aan. Die eksterne verteller in *Siegfried* (2001) sê dat Sabine vir Herter aankyk: “[...]

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

University of Pretoria etd – Prinsloo, C M S (2005)

op een vreemde, dubbele manier: enerzijds zoals iemand iemand aankijkt, anderzijds zoals iemand naar een ding kijkt, een kunstwerk" (Mulisch 2002: 16-17).[2]

Die veranderinge waarna Ruiters en Smulders (1996) hierbo verwys, wat geassosieer word met die modernisme, word toegeskryf aan drie interafhanklike historiese gebeurtenisse naamlik: die Verligting (ruweg die 18de eeu), die Franse Revolusie (om en by gedurende 1789 – 1794) en die Industriële Revolusie (wat vier tydperke insluit naamlik: 1770, 1870, en twee tydperke na Wêreldoorloë II).

Verwysing na hierdie prominente historiese gebeurtenisse dui ook op die onderskeid wat gemaak word tussen modernisering en moderniteit. In teenstelling met die prosesse waarna modernisering verwys, is moderniteit 'n periodiserende term.[3] Verskeie outeurs (Fox 1993, Lemert 1997, Neuman 1997) is dit eens met Ruiters en Smulders (1996) dat - moderniteit - verwys na 'n nuwerwetse (moderne) era wat ontstaan het in die Verligting.

In die algemeen dui moderniteit op 'n historiese periode waarin die wêreld geëksploreer en gekolonialiseer is deur Europa (Hollinger 1994, Kvale 1992, Lemert 1997).[4] Anders gestel, moderniteit is die era waarin daar ruimte geskep is om 'n

[2] Gergen se postmoderne respons hierop vind ons in *The Saturated Self* (1991). Frankl (1984) sou op eksistensiële wyse hierop reageer dat die moderne mens op soek is na die self, maar meer hieroor later.

[3] Ibsch verklaar die moderne hunkering na periodisering, waarmee die geskiedenis in bewegings en benaderings verdeel word, so: "Het zijn conceptuele constructies die wij als onderzoekers ontwerpen om onze behoefte aan strukturering en ordening te bevredigen. Nu trachten we natuurlijk de constructies zo stevig mogelijk te maken, geloofwaardig en overtuigend, op een wijze dat ook onze collega's en ons publiek met ons voorstel mee kunnen gaan" (1991: 3-4).

[4] Die kolonialisasie van Afrika en die Ooste hou direk verband met die moderne Europese strewe om die wêreld te verken en te tem. Hierdie tema word beklemtoon in onder andere; *Oeroeg* (1948), *De aanslag* (1982) *Indische duinen* (1994), *Het lied en de waarheid* (1997) en *Op oorlogspad in Japan* (2000) om maar enkele tekste uit te sonder. Die invloed van die kolonialiste word egter besonder gevat beskryf in *Palmwijn* (1996):

> We willen te veel kunsmatig in leven houden. Bomen, wild, mensen. Europa heeft al zijn grote wouden omgekapt en nou moeten de negers op hun boompjes passen. [...] Laat ze stikken, kappen die handel. Westerlingen hebben hier grenzen door volken getrokken, de trek van het wild verstoord, landbouwmetoden

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

diskoers te voer oor die opkoms van vryheid, emansipasie en gelykheid (McRobbie 1995). Die Franse Revolusie beantwoord juis aan dié strewe na vryheid (Olivier 1988: 292). Tog word vryheid beperk deur die strewe na universaliteit, en gelykheid is juis onewewigtig vanweë die moderne geloof in objektiwiteit. Hierin is 'n moderne paradoks opgesluit wat in die koloniale roman *Palmwijn* (1996) geïllustreer word. Wanneer die vlugboot oorlaai is, vra Diller aan Susan "'Om te leven moet je anderen te kort doen, is dat de oplossing?' 'Waarom wilt u toch zo graag de wereld verbeteren?' zei hij geërgerd. 'Misschien word het tijd de rijkdom eerlijk te verdelen?'" (Van Dis 1996: 62-63).[5]

Kenmerkend van die tydperk is die sogenaamde gesofistikeerde kultuur en sosiale instellings eie aan die 18de en 19de eeu wat hul oorsprong het in die Verligting[6] tussen die 15de en 17de eeu.

Die Verligting word gekenmerk deur 'n filosofiese verbintenis aan die rasioneel wetenskaplike verklaring van die wêreld en 'n progressiewe versameling van kennis. Daarom dat moderne wetenskappe metodologiese strategieë gebruik om die "realiteit" al hoe meer "akkuraat" voor te stel. Die strewe na akkuraatheid hou ook verband met die benoeming van alles in die sienbare wêreld.[7] Die stelling is

> geïntroduceerd waardoor gebieden die zich vroeger perfect konden voeden nu van buitenlandse hulp afhankelijk zijn (Van Dis 1996: 60).

[5] Postmoderne tekste kan inderdaad moderne eienskappe vertoon. Net soos die postmodernisme kan die modernisme nie alleenreg uitoefen oor, byvoorbeeld epiese kategorieë soos karakterisering, ruimte en tyd nie. Ons moet ook nie vergeet dat die ontwikkeling van modernisme na postmodernisme geleidelik plaasvind en dat die een die ander noodwendig sal beïnvloed.

[6] Lemert (1997: 65-66) beskryf die Verligtingsera as:

> […] the high culture of modernity which was first developed in the eighteenth century to advance the still influential ideology that reason is sufficient to human progress which, in turn, is considered the distinctive characteristic of the modern age; the state of belief in which the individual considers himself (and, less often herself) struck to good effect by the light of reason; an essentialist culture, of belief, devoid of irony.

[7] Tog is dit grappig dat dit wat ons staande hou, ons tone, nie almal benoem is nie. Mulisch het egter ingegryp. "Is het niet vreemd dat alles aan je lichaam namen heeft, neusvleugel, oorschelp, elboog, handpalm, alleen de twee tenen links en rechts van je middelteen niet? Die zijn vergeten.' Hij lachte en zei: 'Hierbij doop ik ze wijsteen en ringteen'" (Mulisch 2002: 7).

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

immers: “als we de omstandigheden maar kennen, dan kunnen we ze ook wijzigen. De wetenschap gaat voorop en wijst de ethiek de weg” (Ibsch 1991: 12). Weer vind ons in *Palmwijn* (1996) ‘n illustrasie van die dehumaniserende invloed van die modernisme. Wanneer hulle vlug, vertrou Susan op die rigting wat haar kompas aandui, onbewus daarvan dat die “ijzerberg” die lesing beïnvloed. Hierop sê Sow: “’Ik was bang dat u wijzers meer vertrouwde dan mensen” (Van Dis 1996: 81).

In die Verligtingstyd word die gemeenskap gestuur deur ‘n kapitalistiese ekonomie met toenemende industrialisasie en grootskaalse verstedeliking wat aanleiding gee tot komplekse arbeidsverhoudinge waarvan die Industriële Revolusie getuig (Olivier 1988: 292). Wetenskaplikheid en tegnologiese vooruitgang word die dryfveer in byna alle gebiede van die samelewing. Die geskiedenis van die mens word daarom implisiet gekarakteriseer as teleologies (met ander woorde elke verskynsel is op ‘n bepaalde doel gerig) en eksplisiet beskou as optimisties (Gergen 1991, Hollinger 1994). Gebrek aan teleologie, so meen Szegedy-Maszák (1987: 44), kan juis in teenstelling met die modernisme as ‘n eienskap van postmoderne literatuur beskou word.

Deur rede en rasionaliteit, word daar in die Verligting gepoog om die waarheid te identifiseer en die aard van realiteit te verklaar. Wat die soeke na die waarheid betref, staan die moderniteit in skerp kontras met die Middeleeuse geloof dat die kerk (en veral die Rooms-Katolieke kerk) die waarheid bepaal en propageer. Die wetenskap as teenmiddel vir die Middeleeuse dogma is gebore in die Verligtingsera. Die individu, eerder as God en die Kerk, is die fokus in aangeleenthede wat handel oor waarheid en moraliteit. Individue moes nou self besluit wat realiteit werklik is en, daarom toepaslike reëls formuleer waarvolgens die moderne mense hul lewens kon rig (Burr 1995, McRobbie 1995). Die invloed van die Verligting bring mee dat wetenskaplike rede in die moderne era triomfeer bo religie (Olivier 1988: 292).

Die Verligtingsprojek is daarop gemik om al die verskillende mense van die wêreld op dieselfde wyse perseptueel waar te neem. Die enigste aanvaarbare verklaringswyse is die rasionele wyse, waar ‘n vraag oor slegs een korrekte antwoord kan beskik. “But this presumed that there existed a single correct mode of representation which, if we could uncover it (and this was what scientific and

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

mathematical endeavors were all about), would provide the means to Enlightenment ends" (Anderson 1997: 4).

In sy analise van die term "modernisme" ken Cahoone (1995) 'n aantal eienskappe aan die moderne gemeenskap toe. Dié eienskappe is egter nie eksklusief tot die modernisme nie, en kan oorvleuel met die postmodernisme. Die eerste eienskap wat Cahoone identifiseer, is die dinamiese aard van die moderniteit. Moderniteit omarm en spoor verandering aan. Vanselfsprekend volg dat moderne gemeenskappe en kulture vooruitgaan. Op 'n liniêre ontwikkelingslyn impliseer dit 'n : […] "present and future orientation, and a devaluation of the authority of the past" (Cahoone 1995: 8). In die krimpende wêreld is integrasie noodsaaklik en hou dit verband met vele verwante terme: toenemende interafhanklikheid, politieke sentralisering en vereniging. Mense word as't ware gedwing om met ander in interaksie te tree. In teenstelling met dié noodgedwonge integrasie blyk disintegrasie ook noodwendig te wees. Disintegrasie verwys ook na verwante terme: spesialisering, fragmentering, pluralisering en dekontekstualisering. Laasgenoemde is Cahoone se term vir die: "[…] loss of tradition, community, a public sphere, or an overarching ideology or a single 'metanarrative' context for thought" (1995: 9).

In romans soos byvoorbeeld *Indische duinen* (1994) *Palmwijn* (1996), *De tweeling* (1997) en *Het lied en de waarheid* (2001) bied kolonialisering die basis vir integrasie. Die integrasie is noodwendig bestem om te disintegreer, omdat 'n integrale versadigingspunt of katarsis bereik word en omskakel in fragmentering en pluralisering van gemeenskappe. So byvoorbeeld word Louise en Tinka in *Het lied en de waarheid* (2001) gedekontekstualiseer wanneer hulle uit Indonisië vertrek na Europa. Die fisiese verplasing uit hul fantasievolle milieu na 'n rasionele Europese ruimte dra by tot die disintegrering van hul persoonlikhede. Uiteindelik eis dit Tinka se lewe.

Moderne gemeenskappe is by uitstek rasioneel. Hierdie eienskap hou verband met die klem op wetenskaplikheid en die wegdoen met religieuse dogma. Rasionaliteit word aangespoor deur kulturele en intellektuele skeptisisme wat vir sommige tot nihilisme kan lei. Die moderne gemeenskap strewe ook na funksionaliteit wat die ontstaan van die instrumentalisme en pragmatisme verduidelik (Cahoone 1995).

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

Wetenskaplike metodologie het tot gevolg dat objektiwiteit, voorspelbaarheid en universaliteit byna beskou kan word as die metaforiese gode van die modernisme. Hierdie gode funksioneer en regeer oor moderne gemeenskappe en kulture met soortgelyke outoriteit as byvoorbeeld Zeus en Thor. Postmoderne filosofie poog juis om hierdie gode en die metanarratiewe wat dit onderhou te ontbloot vir wat dit "regtig" is, naamlik – stories en mites (Holzman 1999).

Die omvangryke invloed wat die storie van moderniteit uitgeoefen het op moderne gemeenskappe en kulture, het ook 'n merk gelaat op die moderne literêre tradisie. Modernistiese werke toon kenmerke wat dit onderskei van tekste uit ander tradisies, maar kan ook "kenmerke" van die postmodernisme vertoon. Die modernisme verteenwoordig 'n dominante literêre kode wat nie vanselfsprekend ander bewegings impliseer nie. Die modernisme kan wel beskou word as gemeenskaplike noemer van analoë, eksperimentele werkswyses wat verhoogde vormbewustheid beklemtoon en die subjek en bestaanservaring problematiseer (Van Gorp 1991: 254, Fokkema & Ibsch 1984:10-11). Die moderne strewe na periodisering en kategorisering skep egter probleme wanneer die kenmerke wat aan modernistiese werke toegeskryf is, vergelyk word met die ideologie wat die postmodernisme en sosiale konstruksionisme onderlê. In vele opsigte blyk dit dat hierdie moderne kenmerke reeds postmodern daarna uitsien. Om die rede verklaar Ryan die verskuiwing van modern na postmodern as 'n skuif in gradiënt (1988: 247).

Modernistiese werke toon die onderskeidende kenmerk: "dat hulle getuig van 'n bewustheid van die kompleksiteit van dinge, en dit weier om 'n orde op die werklikheid af te dwing wat dit nie het nie" (Liebenberg 1992: 317). Die modernistiese interpretasie van die wêreld is tentatief en gefragmenteerd, daarom dat die modernistiese prosa (in teenstelling met die realistiese en naturalistiese prosa) kousaliteit ignoreer (Fokkema & Ibsch 1984: 11). Volledige karakterisering is nie van belang nie en karakters se handelinge is dikwels willekeurig en onvoorspelbaar. In teenstelling met die moderne wetenskaplike strewe na veralgemening vermy die modernistiese skrywer dit: "[…] en die leser word gekonfronteer met toevallige, alledaagse onbenullighede wat interpretasie skyn te ontwyk" (Liebenberg 1992: 317).

Die kompleksiteit van die werklikheid kontamineer ook die vermoëns van taal. Taal is gebrekkig wanneer die gekompliseerdheid van die wêreld verwoord word,

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

daarom dat Fokkema en Ibsch meen dat: “Het geloof in definitieve verklaringen ontbreekt; de Modernisten zijn eerder sceptisch dan enthousiast. […] zij missen het vertrouwen in de mogelijkheid van en sluitende verklaring en een volledige beschrijving van de wereld dat de grote Realistische romans van de negentiende eeuw kenmerkt” (1984: 11).[8] Die skeptisisme teenoor die wanorde van die buitewêreld noop ‘n klemverskuiwing vanaf die beskrywing van uiterlike gegewens na die innerlike ervarings van die karakter. Die innerlike ervaring gaan dikwels oor die posisie van die hoofkarakter in die modernistiese werk. As uitgeworpenes word die karakters dikwels gemarginaliseer en uitgeskuif uit die ligkring van die lewe. Gemarginaliseerde hoofkarakters kom voorspelbaar gereeld voor in die werk van Maarten ‘t Hart, Rogi Wieg en Joost Zwagerman. Ons sien dikwels ook dat hul hoofkarakters anti-helde is in ‘n onbegrypbare wêreld.

[8] Die onvermoë van taal om die “werklikheid” te kan verwoord sluit aan by ‘n interessante debat oor die representeerbaarheid van die wêreld. ‘n Sosiaal-konstruksionistiese beskouing van postmoderne waarheid en realiteit (sien tema een van *Hoofstuk III*) oorkom ook die probleme waarmee representasie ons konfronteer. In die letterkunde verwys representasie na die verhouding tussen die werklikheid en die literatuur. Deur taal gee die literatuur die werklikheid op estetiese wyse weer. Hierdie siening staan in kontras met die post-strukturalistiese siening dat taal nie oor die vermoë beskik om die werklikheid te presentreer nie. Taal en literatuur word as ‘n sisteem van tekens beskou wat na ander tekens verwys. Volgens post-strukturaliste verwys die sisteem egter nie direk na die werklikheid nie. Die mimetiese vermoë van ‘n kunswerk word dus ontken, omdat taal in die eerste instansie nie die werklikheid kan representeer nie (De Lange 1992).

Die teenstrydighede waarmee moderne teoretisering navorsers opsaal, dring dit op in alle fasette van die navorsing. Pas het ons gelees dat post-strukturaliste die verband tussen kunswerk en werklikheid ondermyn, omdat taal nie die brug daartussen kan span nie. Aan die ander kant word die funksie van die navorsingsmateriaal (die roman) beskryf as die tot stand bring van die verborge totaliteite van die lewe (Scholtz 1992). Gergen los die probleem op deur die sosiale konstruksionistiese begrip van taal as volg te verklaar: “[...] language serves neither as a picture nor as a map of what is the case; rather (following Wittgenstein, 1953), it acquires its meaning from its use within human interchange [...]” (1997: 725). Tesame hiermee moet ons Miller Mair se verklaring van stories (wat die roman inlsuit) lees: “Stories are habituation. We live in and through stories. They conjure worlds. We do not know the world other than as a story world [...]” (Doan 1998: 381).

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

In die ontluisterde wêreld van die modernis word ‘n algemene selfbewustheid kenmerkend in die literature. ”Die modernistiese skrywer is selfbewus oor pogings om die kompleksiteit van die werklikheid vas te vang en sal dit gedurig relativeer en aan selfkritiek onderwerp” (Liebenberg 1992: 318). Metalinguale kommentaar begelei daarom dikwels die teks en die skrywershandeling word ‘n belangrike moderne tema. Dit verklaar waarom Fokkema en Ibsch meen dat briewe, dagboeke en die essay belangrike publikasievorme in die moderniteit is (1984: 11). Die belang daarvan in die postmoderniteit kan ook nie ontken word nie.

Modernistiese werk poog om perspektiewe op die realiteit te relativeer. Relativering van perspektiewe op realiteite vind plaas wanneer outeurs romangebeure situeer in historiese gebeure en daar ‘n vermening van feit en fiksie is. Die skrywer is nie die outoritêre oorverteller van objektiewe feite nie, “maar een wat die werklikheid voorstel as die subjektiewe en beperkte bewussynservarings van sy of haar karakters” (Liebenberg 1992: 318). Hierdie aanname is juis in stryd met die outoriteit van modernistiese metanarratiewe waarteen die postmodernisme vyandig staan (Lyotard 1984).

In teenstelling met ander tydgenootlike bewegings soos die ekspressionisme, dadaïsme en surrealisme, toon die modernisme nie ‘n betrokkenheid by die maatskappy nie. Modernistiese werke is eerder outonome kunswerke wat slegs in terme van hulleself verstaan hoef te word (Liebenberg 1992: 319), vandaar die dekontekstualisering waarvan Cahoone (1995: 9) melding maak.[9] Bestudering van die teks of verhale buite konteks impliseer die objektivering van die verhaal. Die teks kan, omdat dit ‘n kunswerk is, “opgehang” word, en deur die literêr-teoretiese mikroskoop bestudeer word. Hiervoor kan objektiewe analiseringstegnieke (of metodologie) gebruik word om die navorsingsproses te rig. In postmoderne studies staan subjektivering sentraal en word die dekontekstualisering (nie dekonstruksie nie) van tekste oorkom deur klem op die intertekstualiteit daarvan te plaas.

Kenmerkend dus van modernistiese literatuur is ‘n vorm-bewustheid wat geïnspireer is deur die beperkinge wat moderniste aan taal toeskryf. Taal kan gevolglik nie uitdrukking gee aan die kompleksiteit van die werklikheid nie. Die kompleksiteit van die werklikheid gee aanleiding tot die gefragmenteerdheid en

[9] In die verband verwys ek terug na die bespreking van Cahoone (1995) se posisie op bladsy 35.

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

sosiale onbetrokkenheid van modernistiese werke. Die postmodernisme ontken nie die kompleksiteit van werklikhede nie, maar is sosiaal betrokke vanweë die klem wat op individuele narratiewe geplaas word.

Die "skeiding" tussen moderniteit en postmoderniteit kan gereduseer word tot 'n liniêre historiese ontwikkelingsproses waarin die een noodwendig oorvloei in die ander. Die onderliggende geskiedenis kan nie ontken word nie, maar die stand van postmoderne sake is egter meer kompleks. 'n Konseptuele bewussynsverandering onderskei onder andere die moderne van die postmoderne.

'n Beduidende debat bestaan oor die oorsprong van die postmodernisme.[10] Is die postmodernisme 'n uitvloeisel van die modernisme? Postmoderne skrywers verkies soms om die geskiedenis so aan te bied dat hulle eie idees as radikaal nuut voorgestel word. Postmoderne temas is wel aanwesig in die letterkunde van die vorige eeu. Wat wel "nuut" is, is die deurdringendheid van postmoderne temas in die algemene kultuur (Kvale 1992). Palmen skryf in *De erfenis* (1999) die oorgaan van modern na postmodern toe aan die verandering in die karakter van kennis. Ek stel dié skryfwer-filosoof aan die woord om hierdie verband te trek:

> Het gaat mij erom te laten zien dat het fenomeen van de zelfbespiegeling zo oud is als de straat en een verhoogde mate van zelfbespiegeling treedt altijd op onder dezelfde omstandigheden, namelijk wanneer de noodzaak groter wordt om een onderscheid aan te brengen tussen wat oorspronkelijk is en wat niet, tussen leugen en waarheid, echt en onecht, fictie en werkelijkheid, tussen verzwijgen en openbaren. Ik geloof niet dat de mensen zo wesenlijk veranderd zijn. Wat in de tweede helft van de twintigste eeuw veranderde was de status, het karakter van de kennis van een aantal zaken. De status van het geheim is bijvoorbeeld ingrijpend veranderd sowieso betekent zoiets als fictie niet meer hetzelfde als een eeuw geleden (1999: 80).

Teen dié moderne agtergrond is dit moontlik om die postmoderne filosofie wat die sosiale konstruksionisme onderlê, te ondersoek.

[10] Sien in die verband Liebenberg se artikel "Postmodernism: Progressive or conservative?" (1988: 271-286).

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

University of Pretoria etd – Prinsloo, C M S (2005)

3 Postmodernisme

Die radikale en omvangryke invloed wat die postmodernisme op ons kontemporêre bestaan uitoefen, kan geensins betwyfel word nie. Die snel tempo waarteen die tegnologie ons die toekoms in forseer, is waarskynlik een van die faktore wat verantwoordelik is vir ons ongemak in 'n tydperk van uitermatige destabilisering. Ongemerk vloei virtuele wêrelde in elektroniese netwerke heen-en-weer en verken "megabite-mense" soos wafferse ridders op die rûe van muise die uithoeke van die kosmos. In hierdie paradoksale wêreld wat uit sy nate bars en terselfdertyd krimp, word ons geteister deur diverse invloede. Dit word inderdaad al hoe moeiliker om 'n ordelike, geïsoleerde (pre)moderne bestaan te voer. Interne "burgeroorloë" woed in byna al die prominente modernistiese dissiplines. Aanhangers pendel in en uit gelowe en eienaardige nuwe variante soos vryemark kommunisme, feministiese Christenskap en "New Age" wetenskappe ontstaan. Of soos Claus dit in *Onvoltooide verleden* (1998) beskryf: "Maar van de ene op de andere dag schiet ook hier de vlam in de pan, en worden de gelovigen ongelovigen, de gematigden worden de ultra's, de regering moordt meer dan de oppositie, enzoverder" (Claus 1998: 108).

"We are living in a new world, a world that does not know how to define itself by what it is, but only by what it has just-now ceased to be" (Anderson 1995: 6). Postmodernisme is 'n term wat wyd in fokus is en verwys na die postmoderne era in verskeie dissiplines soos die letterkunde, argitektuur, kuns, politiek, filosofie en meer onlangs ook die populêre kultuur of pop-kultuur (Bertens 1995, Gergen 1991, Young 1997). Die postmoderne argitektuur ontwerp dit selfs in die romankuns in.

> Ik geloof dat hij op het moment bezig is de voormalige watertoren aan de rand van de stad in te richten als kantoorruimte voor een pensioenfonds. Eigenhandig geeft hij de historie telkens een nieuwe wending; achter zijn tekentafel verandert hij de wetten van oorzaak en gevolg en verleent hij hopen oeroude steen via een nieuwe bestemming een nieuwe betekenis" (Dorrestein 1998: 48).[11]

[11] Die aanhaling uit *Een hart van steen* (1998) is vir meerdere interpretasies vatbaar. Hoewel reservoirs tradisioneel aan die buitewyke van 'n dorp geplaas is, kan die frase: "watertoren aan de rand van de stand" alternatiewelik geïnterpreteer word. Siende dat die reservoir nou in 'n

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

Teoretici en filosowe fokus op verskeie aspekte van die postmodernisme, daarom (as gevolg van die ingrypende en omvangryke invloed van die postmodernisme) bestaan daar geen samehangende postmoderne filosofie nie. Die gefragmenteerdheid van verduidelikings van ‘n reeds komplekse filosofie dra eerder by tot verdere verwarring.

Ten spyte daarvan dat die postmodernisme betekenis ontwyk, is dit nodig om dié filosofie tot momentele reduksiemoment te dryf. Met ander woorde tydelik te fikseer en te bespreek. Maar, waar begin mens om 'n ondefinieerbare konsep te verwoord? Siende dat daar nie vaste karaktereienskappe is wat die postmodernisme tipeer nie, waarna kyk ons dan om te weet wat postmodern is? Wat maak die era postmodern? Wat is postmoderniteit en wat is postmodernisme?

Met die eerste oogopslag skep die term heelwat probleme. Op sigself is dit ‘n kontroversiële en dubbelsinnige begrip wat op beide linguistiese en filosofiese gebied diverse reaksies ontlok. Die linguistiese samestelling van die woord “postmodernisme” kan ook bevraagteken word, omdat dit eksplisiet paradoksaal is. Postmodern verwys na dit wat ná (post) die kontemporêre (moderne) volg. Hoe kan iets wat nou reeds bestaan so modern wees dat dit meer kontemporêr is as die moderne? (Bennett & Royle 1999: 231). Miskien is die postmoderne reeds so kontemporêr dat ons eerder te make het met ‘n soort hipermodernisme? Ten spyte van die paradoksale aard van die term kondig dit ‘n tydperk aan wat histories en konseptueel ná die moderne volg. Implisiet verwys die term dus na ten minste twee tydperke. “A postmodern approach to history is neither a reverence for the past nor a modern erasing of traditions and starting anew from a *tabula rasa*” (Kvale 1992: 7). Die term poog geensins om ‘n opposisionele verhouding met die modernisme tot stand te bring nie. Postmodernisme is nie anti-modern nie (De Dijn 1997, Gergen 1992, Harris 1999, Kvale 1992).

Om die dubbelsinnigheid verder te kompliseer voer Lemert in reaksie op die definiëring van postmoderne terme aan dat:

kantoorblok omskep word, kan die fisiese plasing daarvan dui op die huishoudelike aard van die postmodernisme wat ons as’t ware soos water “drink”.

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

> [A] glossary of postmodern terms ought to be impossible not because the postmodern is itself any more impossible than the modern. Rather it is impossible too in the sense that the intimations of postmodernity that some find disturbingly real are, among much else, public murmurings about the possibility that even the modern is not so real as modernists would like it to be, and for a number of centuries, believed it was (1997: 64).

Dit is belangrik om in gedagte te hou dat enige (str)eng definiëring wat ‘n opposisionele verhouding tussen modernisme en postmodernisme skep, te reduksioneel is. 'n Onderskeid van die aard veroorsaak dat artistieke, filosofiese en kulturele bewegings van mekaar geskei word en dat intertekstualiteit gevolglik verontagsaam word (Malpas 2001). Postmodernisme is nie net ‘n ander woord waarmee nuwe style beskryf word nie, dit is veel meer. Dit kondig ‘n uiterste vermenging van kulture aan, korreleer ‘n nuwe tipe sosiale lewe en kondig ‘n nuwe ekonomiese orde aan (Bertens 1995, Jameson 2001). Postmodernisme oorweeg beelde en gedagtes soos dit in verband met en oor mekaar staan. McRobbie (1995) meen dat die postmodernisme die enkelvoudige blik van die modernisme verruil vir ‘n veelvuldigheid van gefragmenteerde en onderbroke perspektiewe. Die postmodernisme word dikwels gebruik om ‘n algemene kulturele transformasie in Westerse gemeenskappe aan te kondig (Polkinghorne 1992).

Die postmodernisme benoem nie sistematiese teorieë of ‘n uitgebreide filosofie nie, maar wys eerder diverse diagnoses en interpretasies van die huidige kultuur uit. “Postmodernists reject broad generalizations and so-called ‘totalizing’ theories. Truth, in addition to being persuasive fiction, is relative, local, plural, indefinite, and interpretive. Thus the attempt to provide objective ethnographic data must be abandoned” (Harris 1995: 155-156). ‘n Uitbeelding van veelvuldige verskynsels wat onderling verbind is, word eerder gedoen. Om die postmodernisme te begrens deur dit vanuit modernistiese perspektief te definieer, ondermyn juis die betekenis en begrip daarvan.

Hoewel ondefinieerbaar, in die streng sin van die woord, bestaan daar verskeie variasies op die term wat die betekenis van die postmodernisme tentatief bestendig. So byvoorbeeld beskryf Hassan die postmodernisme as ‘n eietydse teken

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

van tendense in die kunste, letterkunde, literêre kritiek, teologie, filosofie, psigologie, historiografie, kubernetiese tegnologie en selfs die wetenskappe (1987: 17). Van die postmoderne kunswerk sê Eagleton dat dit: "[…] is arbitrary, eclectic, hybrid, decentred, fluid, discontinuous, pastiche-like" (1996). Na die Tweede Wêreldoorlog kondig die postmodernisme dus 'n nuwe rigting in die kunste en letterkunde aan (Müller 1992: 397). Meer radikaal beskou McHale die stand van postmoderne sake so:

> No doubt there 'is' no such 'thing' as postmodernism. Or at least there is no such thing if what one has in mind is some kind of identifiable object 'out there' in the world, localizable, bounded by a definite outline, open to inspection, possessing attributes about which we can all agree" (1992: 1).

Instede daarvan om die onmoontlike te doen en 'n aantal algemene "definisies" van die postmodernisme te gee, gaan ek (in navolging van die tendens in akademiese diskoerse) die tendense eie aan postmoderne filosofie en literatuur uitlig. Om terug te keer na die inleiding van *Hoofstuk I* is dit belangrik om te onthou dat daar nie 'n onderskeid getref word tussen postmoderne kultuur en literatuur nie (met ander woorde die onderskeid tussen feit en fiksie verval). Gevolglik is die "eienskappe" (of tendense) van die "feit" ook die tendense van die "fiksie". Tendense oor die postmoderne werklikheid kan in die algemeen onder drie verbandhoudende hoofde tuisgebring word: (1) suspisie teenoor metanarratiewe, (2) die fiksionalisering van realiteit, en (3) die omarming van massakultuur.

Suspisie teenoor metanarratiewe

Hoewel modernistiese werke die kompleksiteit van die werklikheid erken en weier om deur "onbevoegde" taal orde op die chaos af te dwing, word daar in die modernistiese filosofie nietemin gepoog om die chaos te orden (Liebenberg 1988: 274, Müller 1992: 398). Metanarratiewe of meestervertellings streef na stabiliteit, konsekwentheid en koherensie. 'n Metanarratief is 'n storie (in die breë sin van die woord) wat mitiese proporsies aanneem, en groot genoeg en betekenisvol genoeg is om die filosofie, navorsingswêreld, politiek en kuns met mekaar in verband te bring.

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

University of Pretoria etd – Prinsloo, C M S (2005)

So byvoorbeeld kan die Christendom en eksistensialisme as metanarratiewe beskou word wat onderskeidelik vanuit ‘n religieuse en deterministiese paradigma die sin van ons sekulêre bestaan verklaar. Die Verligting kan beskou word as die intellektuele storie van rasionele vooruitgang.[12]

Lyotard (1984) verwys na die postmodernisme as ‘n toestand (of “condition”) wat twyfelagtig staan teenoor metanarratiewe. In *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge* beskryf Lyotard die postmoderne bewustheid as: “[s]implifying to the extreme, I define postmodern as incredulity toward metanarratives” (1984: xxiv). Lyotard meen dat die postmodernisme (primêr) handel oor ‘n uitdrukkingswyse in die kuns, letterkunde, filosofie en politiek. “[T]he ‘post’ of ‘postmodern’ does not signify a movement of *comeback*, *flashback* or *feedback*, that is, not a movement of repetition but a procedure in ‘ana-‘ : a procedure of analysis, amanuensis [helper], anagory and anamorphosis which elaborates an ‘initial forgetting’ (Lyotard 2000: 412).

Die postmodernisme (en die sosiale konstruksionisme) verwerp die idee dat die wêreld verstaan kan word in terme van metanarratiewe. Klem word eerder geplaas op ons saambestaan en veelvuldigheid of pluralisme. Postmoderniste argumenteer dat die wêreld nie tot begrip gebring kan word deur een oorkoepelende sisteem van kennis nie (Burr 1995, Liebenberg 1992, Selden *et al*. 1997). Gergen beskou metanarratiewe ook in die lig van die outoritêre waarheid en moraliteit wat dit verkondig.

> [P]ostmodern thought does not militate against practices of research or moral deliberation. Rather it invites us to place them in broader cultural and historical context. By striking our banners of truth and morality, we

[12] Fox (1993) beskryf die metanarratief as ‘n oorkoepelende diskoers of posisie wat ander posisies organiseer. Sosiale status, ras en geslag word onder andere in strukturalistiese sosiale teorie aangewend om die organisering van gemeenskappe in ‘n patriargale ekonomiese bestel te verklaar. “Postmodernism is suspicious of any efforts to connect events or attributes within such frameworks of ‘explanation’, seeing metanarratives as fabrications rather than representations of social reality” (Fox 1993: 162). Die postmoderne suspisie teenoor metanarratiewe wat sosiale status, ras en geslag in stand hou, impliseer noodwendig die ontwrigting van identiteit. Ontwrigting van identiteit word as kontemporêre tema in hoofstuk III bespreek.

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

> might live less aggressively, more tolerantly, and even more creatively with others in the world (Gergen 1994b: 414).

Die weerstand wat die postmodernisme bied teen metanarratiewe ontlok kritiek teen die postmodernistiese perspektief. Hutcheon argumenteer dat Lyotard, in sy poging om die twyfelagtigheid van die postmodernisme teenoor metanarratiewe uit te beeld, self ‘n metanarratief geproduseer het (1988: 198).

Postmoderniste argumenteer dat rede juis onderdrukking regverdig. “Reason may be said to lie behind the Stalinist terror […]” voer Bennett en Royle aan (1999: 233). Is dit nie Westerse rede wat Afrika en die Ooste kolonialiseer nie, is dit nie rede wat verantwoordelik is die gesinsmoord in *Een hart van steen* (1998) nie? Is dit nie haar religieuse réde wat Margje (in laasgenoemde roman) noop om haar kinders (met die uitsluiting van Ellen) van die sondige sekulêre bestaan te bevry nie? En dan argumenteer kritici dat: “[t]his view leads to […] paradoxically throwing out the baby – the large historical narrative – with the bathwater – the philosophical metanarrative. Uncertainty, unpredictability, and unknown, however, do not necessarily equal nihilism, solipsism, or relativism” (Anderson 1997: 36).

Dit is reeds bekend dat die postmodernisme inherent paradoksaal van aard is. Wanneer die outoriteit van metanarratiewe bevraagteken word, beteken dit nie dat alles skielik ophou om te bestaan nie. Om pluralisme aan te hang beteken nie dat niks deug nie. Inteendeel, die postmodernisme moedig sosiale kritiek aan. Vanuit ‘n postmoderne perspektief kan enigiets bevraagteken word, die postmodernisme meegereken (Anderson 1997, McRobbie 1995).

Na aanleiding van die verdeling van die skooldag in periodes en die skeiding tussen grade in dieselfde klas verklaar die hoofkarakter (Catherina Buts) in *De Vriendschap* (1995): “Iedereen gehoorzaamt daaraan alsof het om een natuurlijke zaak gaat. Ik vind niks natuurlijk. Ik oefen regelmatig om tegen de klok in te denken” (Palmen 1995: 38).

Catherina Buts se doelbewuste pogings om struktuur omver te werp, sluit aan by die gevoel van die tydperk waarin die roman afspeel. Reeds op die eerste bladsy word ons terug gevoer na: “[…] het einde van het schooljaar 1965-1966 en we waren onrustig en opgewonden […] (Palmen 1995: 9). Die ontluistering van Wêreldoorlog II lê (in *De Vriendschap* 1995) skaars ‘n dekade in die verlede, en

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

soos die res van Europa soek Nederland ook na stabiliteit. Maar, die voortdurende hunkering na stabiliteit ontwrig juis bestaande strukture. Die situasie kan verduidelik word met behulp van ‘n musiek-metafoor: Soos ‘n onvoltooide kadens oorgaan in die verloop van die leidende melodie, so ook ontsnap stabiliteit, waarheid en realiteit moontlike fiksering.

In die speurroman *Het woeden der gehele wereld* (1993) stel ‘t Hart die stabilisering of oplos van ‘n moord voortdurend uit tot aan die einde van die verhaal. En selfs dan is daar nie sekerheid oor wie die moordenaar was nie. *Transit* (1994) van Hella Haasse voer die tema selfs verder, omdat dit bloot ‘n week uit Iks se lewe vertoon, waarna sy aan die einde van die roman gewoon voortgaan. In dié opsig weier die verhale dat stabiliteit gefikseer word.

Fiksionalisering van realiteit

In teenstelling met die modernistiese filosofie wat poog om soos realiste ‘n reële presentasie van die werklikheid voor te hou, “[…] neig die modernistiese literatuur om enige visie op die werklikheid te relativeer” (Liebenberg 1988: 274, 1992: 318). Die aanhaling dui nie op ‘n weerspreking van die teorie nie, maar eerder op die stelselmatige oorgang van modern na postmodern. Die postmodernisme poog nie om die buitewêreld te presenteer nie, maar skep eerder nuwe werklikhede (Müller 1992: 398). “Terwyl die skrywer in die modernisme gesien word as die kern van waarheid, outoriteit of beheer, word dit binne die postmodernisme ontken, omdat die leser ‘n aktiewer rol vertolk” (Hambidge 1995: 10). Statiese realiteit word juis opgelos deur die fiksionalisering van realiteit. Werklikheid word illusie en feit word fiksie, daarom dat Liebenberg die postmoderne motto oor die fiksionalisering van die realiteite saamvat as: “All reality is fiction” (1988: 275). Dat alle realiteite fiksie is, moet nie verwar word met ‘n argelose viering van irrasionaliteit nie. Bennett en Royle waarsku ons: “The postmodern can more helpfully be understood, however, as a *suspension and deconstruction* of the opposition between the rational and the irrational” (1999: 233). Irrasionaliteit is in elk geval net ‘n ander vorm van rasionaliteit, omdat net dit wat rasioneel is, kan weet wat irrasioneel is en *vice versa*.

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

Die sosiale werklikheid is volgens die dekonstruksie ook ‘n teks wat gebroke, ondeurdringbaar, onbegryplik en onaf is (Hambidge 1995: 12, Harris 1995: 155).[13] Joost Zwagerman *se Chaos en Rumoer* (1997) is by uitstek ‘n voorbeeld van die tekstualisering van die “werklikheid”. In die roman roep Otto Vallei sy skrywersloopbaan halt nadat hy vir ‘n geruime tyd nie aan’t skryf kan kom nie. Ed Waterland (‘n ander opkomende skrywer) skryf dan ‘n roman met die titel *Het hart aan de rand van de stad* oor die onvermoë van ‘n skrywer (vermoedelik Vallei) om te skryf. In Ed Waterland se verhaal: “was alles terug te vinden wat Otto de afgelopen maanden was *overkomen*. Hoofdfiguur in Waterlands roman was een naamloos blijvende ‘ik’. Otto wist wel beter. Die ik was hij” (Zwagerman 1997: 149).

Hassan (1987: 18-20) beskryf die dekonstruktiewe aard van die postmodernisme gepas deur daarna te verwys as onbepaald, gefragmenteer, dekanoniserend, “selfloos” en onpresenteerbaar. Onbepaalbaarheid word geassosieer met die postmoderne voorkeur vir dubbelsinnigheid en misplasing wat dikwels deur die gefragmenteerdheid van die werklikheid geïnisieer word. Die gefragmenteerdheid wat Epi Brons se lewe aan skerwe laat spat, laat hom teenoor sy waansinnige dogter verklaar dat: “[...] niets is heilig in deze tijden, niets blijkt standvastig, niets heeft eeuwigheidswaarde” (Giphart 1999: 52).

In die breedste sin verwys Hassan se idee van dekanonisering na die delegitimering van meesterkodes wat bestaande kanons en konvensies antagoniseer. Ten opsigte van selfloosheid laat Hassan hom as volg uit: “Postmodernism vacates the traditional self, simulating self-effacement – a fake

[13] Om te illustreer hoe die verhouding tussen teks, werklikheid, verhaal en geskiedenis gekonseptualiseer word in modernistiese teorieë, verwys ek na wat Du Plooy daaroor skryf:

> Die *storie* of *geskiedenis* (history) is die verhalende inhoud van die diskoers, die betekende; dit waarna verwys word. Die *narrative* of *verhaal* (récit) is die verhalende *teks*, die betekenaar, terwyl *narrating* of vertelling (*narration*) die vertelakt self en die fiktiewe situasie aandui [...] Die *teks* is dus nie dieselfde as ‘n *verhaal* nie, en die *verhaal* is ook nie dieselfde as ‘n *geskiedenis* nie. Daar bestaan, teoreties gesproke, drie lae in ‘n verhalende *teks,* waarvan slegs die *teks* (in ‘n boek op papier geskryf in ink) werklik fisies bestaan. Selfs hierdie *teks* moet eers gelees word om te kan bestaan as *teks*, terwyl *verhaal* en *geskiedenis* in en deur die leserservaring te rekonstrueer word (1992: 150-151).

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

flatness, without inside/outside – or its opposite, self-multiplication, self-reflection" (1987: 19). Die gevoel van selflooosheid kom duidelik na vore in *Chaos en rumoer* (1997) wanneer die gaste by die Eurobank-prys prysuitdeling die saal moet ontruim. Die alomteenwoordige verteller heroorweeg dan Otto se posisie: "Iedereen verloor hier z'n naam; je was alleen nog maar een huls die haast maakte. Dat deed hem goed. [...] Altijd en overal behandelde men hem alsof hij zonder naam en dus zonder betekenis was. Nu was iederéén zonder naam, en dat collectieve zelfverlies was bijna bedwelmend" (Zwagerman 1997: 233).[14] In 'n soortgelyke massa skep ons realiteit in 'n wêreld waarin beelde en afbeeldings die kontemporêre massakultuur kenmerk (Selden *et al*. 1997).

Omarming van massakultuur

In aansluiting by Hassan meen Kvale (1992) dat die postmodernisme as 'n kulturele uitdrukkingswyse die kunsvorme collage en pastiche, die popkuns van Andy Warhol en argitektuur in die Las Vegas-styl uitbeeld. Die media se ontbinding van die onderskeid tussen realiteit en beeld en die dramatiese verandering van perspektiewe in veral musiekvideo's, beeldsend daagliks die nuwe collage. 'n Voorbeeld van hierdie collage is veral terug te vinde in Palmen se *I.M.* (1998) waarin sy fragmentaries grepe uit haar lewe saam met Ischa Meijer aanbied. "The postmodernist only disconnects; fragments are all he pretends to trust. […] Hence his preference for montage, collage, the found or cut-up literary object, for paratactic over hypotactical form, metonymy over metaphor, schizophrenia over paranoia" (Hassan 1987: 19).

Dit kom voor asof dit wat vroeër onsmaaklik was nou stylvol is. So byvoorbeeld beskou Phileine in *Phileine zegt sorry* (1996) Max se nuwe vriende as: "[...] choreografen met rare brillen, kunstenaars die eruit proberen te zien als het Koekemonster, modeontwerpers die hun kleren gedeeltelijk door paardenvijgen hebben gerold, filmregiseurs die om de anderhalve seconde 'strak!' en 'nieuwe generatie!' roeppen, opgewonden dichters die beweren dat een hamburguer van Burger King eigenlijk een gedicht is, en tienduizend andere verwanten artistico's met aandachts- en drugsproblemen. Ik hou niet van oude mensen. Laat staan van

[14] Alle direkte aanhalings uit die verhale is aangehaal sonder dat enige wysigings aangebring is.

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

nieuwe" (Giphart 1996: 34). In die lig van haar beskrywing van die nuwe vriende van Max kan Phileine se ongemak met die mense geïnterpreteer word as 'n ongemak met die tyd waarin sy leef. Metafories beskou kan die ou en nuwe mense waarna sy verwys, geïnterpreteer word as die mense van die modernisme en die postmodernisme.

Asof haar ongemak met die mense nie genoeg is nie, intensiveer die ruimte haar angs. Phileine merk op dat drie aspekte tydens 'n geselligheid haar opval. Eie aan die maskerade-wêreld van toneelspelers komplimenteer almal mekaar oor alles, almal begin elke sin met die woord "basies" en selfs wanneer die fees in volle swang is, bly die televisie altyd aangeskakel (Giphart 1996).

In 'n postmoderne wêreld is popkuns nie ondergeskik aan die werk van byvoorbeeld Da Vinci en Michelangelo nie. Of soos Gergen dit so gepas formuleer: "[w]e do not ask of Verdi or Mozart whether their operatic arias, duets and choruses are true, but whether they can move us to ecstasy, sadness or laughter" (1992: 57). Geen metanarratiewe of paradigmas is gepriviligeerd nie, daarom dat Harris verklaar dat: […] postmodernists seek to replace science and reason with emotion, feeling, introspection, intuition, autonomy, creativity, imagination, fantasy, and contemplation. They favor the heart over the head, the spiritual over the mechanical, the personal over the impersonal (Harris 1995: 155). So byvoorbeeld word Palmen se oeuvre daaraan geken dat die vorm en inhoud ondergeskik is aan die potensiële betekenis wat dit dra.

Die postmodernis is tuis in die paradoks, die onlogiese (soos die ondergeskiktheid van vorm en inhoud) en die onbegrensde. Bennett en Royle vertolk egter die paradoksale en dubbelsinnige aard van die postmodernisme as "undecidability": "For the postmodern critics […] undecidability radically undermines the very principle of unity – of literary wholeness" (1999: 232). Besluitloosheid fragmenteer die teks en ontrafel "finale" betekenis. In 't Hart-terme klink dit so: "Als je ten slotte na dagenlang, wat zeg ik: wekenlang studeren, eindigt met begrijpen, zijn je handen nog schoon leeg" ('t Hart 1993: 143).

Die postmodernisme verskil radikaal van die "hoog-modernisme" deurdat dit die versameling van outoritere kennis relativeer en die modernisme se weersin in massakultuur uitdaag. Deur modernistiese en avant-garde strategieë toe te pas op populêre genres staan die postmodernisme in 'n kreatiewe verhouding met populêre

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

University of Pretoria etd – Prinsloo, C M S (2005)

kultuur (Liebenberg 1988: 275, Müller 1992: 298). “Die postmodernistiese teks, en meer spesifiek die parodie, wil by uitnemendheid die banale uitlig; die hoë kunswerk dekonstrueer tot ‘n verspotte grap, soos om die *Mona Lisa* van haarkrullers te voorsien!” (Hambidge 1995: 20).

Hassan (1987) identifiseer ook sekere rekonstruktiewe kenmerke van die postmodernisme. Hierdie kenmerke sluit onder andere aan by die postmodernisme se omarming van massakultuur. Om die Mona Lisa van krullers te voorsien is om die “hoë-kuns” te ironiseer, ‘n hibried te skep en haar as’t ware te karnavaliseer. Ironisering, hibridisering en karnavalisering demonstreer die topologiese (of historiese) aard van die postmoderne.[15] Ironie veronderstel onbepaalbaarheid, multivalensie en ‘n spel tussen dialoog, allegorie en selfrefleksie. “Irony, perspectivism, reflexiveness: these express the ineluctable reactions of mind in search of a truth that continually eludes it, leaving it only with an ironic access of excess of self-consciousness” (Hassan 1987: 20). Die opheffing van bestaande wette verbaster genrevorme sodat daar sprake is van “para-literature” of “threshold literature” wat tegelykertyd nuut en deurleef is. Vandaar die vele verwysings na die postmodernisme as ‘n pastiche, collage, montage, parodie en dialektiese of eklektiese karnavalspel.

Om dié rede dat Szegedy-Maszák die strategieë van die postmodernisme beskryf as: “distancing, demystification, eclecticism – the death not only of individual styles, but also of local traditions and of a sense of history – as well as a cult of pastiche, miming, deconstructive montage, grafting, superimposing one text on the other, self-reflexive or self-referential metafiction, and parody” (1987: 41).[16]

[15] In *Transit* laat blyk Hella Haasse haar (of ten minste die karakters se) filosofiese posisies. Die nodigheid om die verlede te erken, druk sy uit in ‘n metafoor van die verouderingsproses: “Roes hief het gevoel op een *vlak* mens te zijn, gaf aan de alledaagse werkelijkheid even een diepte die op een andere manier niet te beleven viel” (Haasse 1994: 52).

[16] In die aantekeninge wat Iks vir Arnold Cluysman moet voorlees, kom die werklike filosofiese waarde van die verhaal na vore. Oor die postmodernisme lees ons dat:

> [...] *de huidige situatie is er een van explosieve spanning tussen uitersten. Het lijk alsof er nieuwe (zelfs utopistische!) vooruitzichten en mogelijkheden van ongekende omvang binnen ons bereik komen. Het gevaar dat we de controle over de gang van zaken verliezen, is echter nooit zo groot geweest als juist nu.*

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

In taal is dit moontlik om gestalte of immanensie te verleen aan alles van hallusinasies in die onbewuste tot “black holes” in kosmiese kwadrante. Taal vervul inderdaad ‘n skeppende of konstruktiewe rol soos Hassan meen: “The language animal has emerged, his/her measure the intertextuality of all life” (1987: 22). Tegnologiese wonderwerke in die massamedia veroorsaak dat Umberto Eco skryf: “[…] technology can give us more reality than nature can” (Bennett & Royle 1999: 235). Nie alleen bedreig hiperrealiteit die natuur nie, maar ook God. In *Want dit is mijn lichaam* (1999) dryf Dorrestein hierdie aangeleentheid op die spits:

> Ooit had zijn oude vijand God, die doodsengel die zich Schepper liet noemen, misschien de hemel en die aarde gemaakt, maar was de mens niet oneindig veel verder gegaan door Cyberspace te creëren? Een onbegrensd domein waarin tijd en ruimte geen betekenis meer hadden, de pilaren waarop het hele bestaan tot dusverre had gerust! Zonder tijd was Gods meest boosaardige troef, de eindigheid van een mensenleven, als het ware opgeheven. Touché! (Dorrestein 1999: 54).

Die beelde wat die massamedia uitsaai, dra by tot die ontwrigting van tradisionele idees omtrent religie en ook seksualiteit en geslagtelikheid. Hierdie idees herkonfigureer en herkontekstualiseer om uiteindelik “nuwe” seksuele variante te skep. So byvoorbeeld staan die heroorweging van seksualiteit in *Dubbelliefde* (1999) sentraal tot die werklikheidsbelewing van eietydse manlikheid. ‘t Hart het reeds in sy vroegste werk die homoseksuele tema aangeraak en skryf ook in *Het woeden der gehele wereld* (1993) oor pedofilie en kruiskleding (“cross-dressing”).

> *Er voltrekken zich diepgaande veranderingen in de manier waarop mensen hun werkelijkheid waarnemen en interpreteren. Overal, in de wetenschap, de kunst, het maatschappelijke leven, zien we hetzelfde gebeuren: een duizelingwekkende ontwikkeling van de communicatiemiddelen, gekoppeld aan een overwegend technische, abstracte benadering* [...] *Is het waar dat wij ons bevinden in een overgangsstadium naar een nieuwe bestaansvorm die we ons nog niet kunnen voorstellen, en die irrationele gevoelens van onzekerheid en angst wekt? Ligt daar de oorzaak van de huidige obsessie met science fiction en horror?* (Haasse 1994: 54- 55).

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

Die reperkussies van hierdie omwentelinge beïnvloed noodwendig ons begrip van die postmodernisme. In wat Lemert (1997) noem “The Impossible Glossary (in postmodern sense)”, beskryf hy postmoderniteit as die historiese periode wat die einde van die moderniteit aankondig. Uit bogaande kan afgelei word dat postmoderniteit dui op ‘n gefragmenteerde samestelling wat ‘n komplekse geheel van werklikhede konstrueer. In dieselfde luim verklaar Kvale dat: “[p]ostmodernity refers to an age which has lost the Enlightenment belief in emancipation and progress through more knowledge and scientific research. Postmodern society consists less of totalities to be ruled by preconceived models than by decentralization to heterogeneous local contexts characterized by flexibility and change” (1992: 2).

Verandering kondig noodwendig die ontdekking van nuwe horisonne van die kulturele, filosofiese en politieke aan. Die postmoderne verwys na hoe die wêreld nou vir ons is (Malpas 2001). Of soos Anderson dit stel:

> Postmodern thought moves toward knowledge as a discursive practice, toward a plurality of narratives that are more local, contextual, and fluid; it moves toward a multiplicity of approaches to the analysis of subjects such as knowledge, truth, language, history, self, and power. It emphasizes the relational nature of knowledge and the generative nature of language (1997: 36).

Tekste kan nooit net logies, chronologies en afgehandel wees nie, omdat daar teen die outeur se bedoeling in gelees kan word. Op sigself lyk dit of die teks oor geen intrinsieke waarde beskik nie en dat dit slegs waarde kry in die ondermyning van die konvensionele begrip van die teks (Hambidge 1995: 14).

Indien bestaande waarhede in twyfel getrek word, beteken dit dat die postmodernisme outensiteit problematiseer. Werklikhede, hierby inbegrepe die geskiedenis, word “verliteratuur” of getekstualiseer. Die verlede kan ons, so herinner Hambidge ons, in iedere geval net deur tekste ken (1995: 17).[17] Klem wat die

[17] Ter illustrasie van hierdie problematiese postmoderne aanname verwys ek na Bertens en D’haen wat die aangeleentheid so verduidelik:

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

postmodernisme op afdrukke, intertekste en parodieë plaas kompliseer juis oorspronklikheid, universaliteit en outensiteit. Zwagerman meen dat geen teks meer aanspraak kan maak op oorspronklikheid nie (Beek 2003). Die tema figureer ook in *Chaos en Rumoer* (1997) en Palmen se *De erfenis* (1999). Tekstuele eiendomsreg word juis uitgedaag en in die samestelling van die kontemporêre collage word kopiereg noodwendig oortree. In die opsig meen Hambidge dat die teks nie die werklikheid is nie: “nog minder verwys dit eenlynig na die werklikheid. Die teks verwys eerder na ander tekstualiteite” (1995: 18).

Terselfdertyd meen Hambidge dat die postmoderne teks as gevolg van die selfrefleksiwiteit daarvan, nie ‘n spieëlbeeld van die werkilkheid gee nie, maar eerder die werklikheid help skep of signifeer (Hambidge 1995: 17). Indien die teks nie die werklikheid is nie, beteken dit dat die geskiedenis (wat ons net deur tekste “ken”) net ‘n spieëlbeeld van ander tekste is, en nie werklik is nie. Verder argumenteer Hambidge dat ons ‘n verhaal benader: “*asof* dit die waarheid of geskiedenis is, wel wetend dat dit nié so is nie” (1995: 25). Hierdie paradoks omtrent die selfrefleksiwiteit van tekste kan opgelos word deur dit te beskou in die lig van ‘n postmoderne motto: “All reality is fiction” (Liebenberg 1988: 275). Boonop skryf Gergen : “[…] there is little hope that the past can be recovered. Our best option, then, is to play out the positive potential of this postmodern erasure of the self” (1991: xiii).

In die kortverhaal “Fragmenten van Sofia Rozenberg” uit *Souffleurs van de duivel* (1996) tree die skrywer-verteller in gesprek met die karakter Sofia oor die inhoud van die verhaal. “Sofia heeft pas vele jaren later gehoord dat ze ooit, heel even, twee broertjies heeft gehad”. Waarop Sofia reageer: “’Dat laaste is ook niet waar,’ zei het meisje. ‘Je hebt gewoon iets verzonnen. Ik wil dat je dat laaste weghaalt’” (Wieg 1996: 16). Die gefragmenteerdheid van die verhaal wat reeds deur

> De geschiedenis zelf word slechts een verslag van talige interpretaties of metaverhalen, en geen geprivilegieerd – want waar – feitenverslag. Bovendien worden historische tekstvormen opnieuw bruikbaar, waardoor de teleologische lineariteit waarin de modernistische en de meeste historische avant-gardes zich situeerden, als nie terzake wordt afgedaan. Vandaar dat het postmodernisme ook geen lokaliseerbare avant-gardes meer kent, [...] (1988: 93).

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

die titel geantisipeer word, die metakommentaar en die selfrefleksiewe aard van die teks stem dit postmodern.

So skep die skrywer-verteller die illusie van ‘n gedokumenteerde werklikheid. “In dié soort roman gaan die verteller binne sig van die leser sy gang: as redigeerder, kommentator, organiseerder, soms selfs goëlaar, manipuleer hy sy storie met maksimale demonstrasie van die vertelprosesse en –strategieë” (Brink 1988: 381).[18] Ons het inderdaad te make met ‘n meervoudige verwysingsisteem waarin jukstaposisies, interpolasie, misattribusies en verkeerde verwysings nie regverdig hoef te word nie. ‘n Enkellynige verhaal is deurweef met ander verhale en verwysings wat terugspeel op die intertekstualiteit van die postmoderne gefragmenteerde, pastiche-agtige collage (Bennett & Royle 1999: 238). Boonop hoef ons nie ongemaklik te voel wanneer die verhaal dit self ondermyn nie, soos wat die geval is in *Chaos en rumoer* (1997). “’Het lijkt op iets postmoderns. De roman die zichzelf opblaast, dat soort dingen.’ Godbeware, dacht Otto. Waterland die zich vergreep aan de beginselen en technieken van de zerieuzere aspecten van het postmodernisme. Verbazingwekkend hoe snel een –isme tegenwoordig een zinkend cultuurgoed werd” (Zwagerman 1997: 163).

Indien die tekstualiteit waarvan ons deel is so gefragmenteerd is, behoort dit bepaalde gevolge vir die kontemporêre persoonlikheid in te hou. Die modernistiese oortuiging dat die “normale” mens konsekwent en derhalwe voorspelbaar is, móét ander alternatiewe akkommodeer. “For modernists the chief characteristics of the self reside not in the domain of depth, but rather in our ability to reason – in our beliefs, opinions, and conscious intentions” (Gergen 1991: 6).

Moderne idees omtrent die self verval in onbruik en die sosiale organisering wat dit ondersteun erodeer as gevolg van die krag van sosiale versadiging, of soos Gergen dit noem “social saturation”. Sosiale versadiging is die gevolg van die ontwikkeling van tegnologiese middele soos, spoorvervoer, posdienste, die motorvoertuig, telefoon, radio, films en kommersiële uitgewerswese (Gergen 1991:

[18] Pippin is egter van oordeel dat selfrefleksiwiteit ‘n eienskap van moderne literatuur is: “[…] the endless self-reflexive and essentially bourgeois discourse of the modernists is replaced by the literature of silence […] of fragments or fractures, and corresponding ideological commitment to minorities in politics, sex and language” (1999: 169).

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

53). Sosiale versadiging vul ons met veelvuldige onsamehangende en onverwante idees oor die self. Dit wat ons dink “waar” is oor onsself, word deur ander stemme binne in ons in diskrediet geplaas. Die fragmentering van die self stem ooreen met die veelvuldigheid van onsamehangende en afgebroke verhoudings. Gevolglik word verhoudings in verskeie rigtings getrek en nooi dit ons uit om verskeie rolle te vertolk, sodat die “oorspronklike” self met herkenbare eienskappe agter ‘n maskerade verdwyn. Soos Gergen dit stel: “The fully saturated self becomes no self at all” (1991: 7). Die wêreld waarin ons nou leef is ‘n tekstuele pastiche, en ons wat dit bewoon is simulasies daarvan.

Die versadiging van die self kan toegeskryf word aan die toestand wat die postmodernisme meebring. Met ons toetrede tot die postmoderniteit word alle idees omtrent die self en die patrone wat die self in stand hou in gedrang geplaas. Die postmoderniteit bring nie daarmee saam die nodige woordeskat, nuwe eienskappe en kenmerke waarmee ons onsself verklaar nie. Die invloed van die postmodernisme is veel meer apokalipties, omdat die konsep persoonlike essensie (die self) bevraagteken. Die self as draer van “werklike” en identifiseerbare eienskappe - soos rasionaliteit, emosies, inspirasie en ‘n wil - word afgebreek (Gergen 1991).

Die postmoderne era word geken aan plurale stemme wat meeding om die reg op realiteit. Soos hierdie stemme in krag en teenwoordigheid magtiger word, word alles wat aanvanklik goed, reg en verstaanbaar was, ondermyn. “In the postmodern world we become increasingly aware that the objects about which we speak are not so much ‘in the world’ as they are products of perspective” (Gergen 1991: 7). In die postmoderne wêreld bestaan ons in ‘n toestand van voortdurende konstruksie en rekonstruksie van alles wat onderhandel kan word. Elke realiteit van die self gee toe aan refleksiewe bevraagtekening, ironie, en uiteindelik die totstandkoming van nog ‘n realiteit omtrent selfidentiteit. In ons soeke na die self staan die sosiale konstruksionisme ons by, om die tekstuele verhoudings waarin ons funksioneer en ons realiteite skep, te ontdek en te verken.

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

4 Die sosiale konstruksionisme[19]

In die sosiale studies word die ontwikkeling van die sosiale konstruksionisme teruggevoer na die bekende werk van die sosioloë Berger en Luckmann (1966) *The Social Construction of Reality*. Meer onlangs word dié benadering egter geassosieer met onder andere: Anderson, Burr, Gergen, Goolishian, Kvale, Pilkinghorme, Sarbin en Shotter wat elkeen ‘n eiesoortige interpretasie aan die sosiale konstruksionisme heg. Burr voer aan dat: “[a]lthough different writers may share some characteristics with others there is not really anything that they all have in common” (1995: 2). Net soos ‘n enkele beskrywing van die postmodernisme nie moontlik is nie, sal dit nie deug om die sosiale konstruksionisme te korset in 'n alles omvattende definisie nie. ‘n Algemene beskrywing van die temas en tendense van die sosiaal-konstruksionistiese bewustheid sal daarom meer gepas wees. As 'n bewustheid van die postmoderne aanvaar die sosiale konstruksionisme in meerdere en mindere

[19] In die studie word deurlopend verwys na die sosiale konstruksionisme en nie na die sosiale konstruktivisme nie. Om verwarring te voorkom, het ek dit goed gedink om die ooreenkomste en verskille tussen die benaderings uiteen te sit. Konstruktivisme en konstruksionisme is verwant in twee opsigte. Ten eerste: in hul beskouing dat kennis gekonstrueer is, staan beide benaderings skepties teenoor waarborge van enige empiriese wetenskaplikheid. Ten tweede: beide benaderings bevraagteken die tradisionele siening dat die kognitiewe vermoëns van die individu ‘n meganisme is wat die karakter en bepalings van ‘n onafhanklike wêreld reflekteer (Gergen 1994).

Die verskil tussen konstruksionisme en konstruktivisme is onder andere geleë in die oorsprong daarvan. Laasgenoemde fokus op biologiese persepsies en kognisie. Konstruktiviste, soos byvoorbeeld Maturana, Varela, Von Foerster en Van Glasersfeld argumenteer dat sensoriese data verskeie transformasies ondergaan wanneer dit ontvang en verwerk word. Dit blyk gevolglik dat – volgens dié benadering – dit onmoontlik is om te weet hoe eksterne realiteite werklik daarna uitsien. In kontras met die biologiese oorsprong van die konstruktivisme, stam die konstrusionisme uit die kunste en literatuur.

Die sosiale konstruktivisme plaas klem op die kognitiewe strukture wat die mens vorm ten einde die eksterne realiteit te interpreteer. Ook word dié term dikwels gebruik om te verwys na die teoretiese perspektief van Piaget. Sosiale konstruksionisme hierteenoor, verwys nie na die kognitiewe strukture nie, maar aksentueer die prosesse wat binne die sosiale strukture plaasvind. Hierdie sosiale strukture moet in die wydste sin van die woord verstaan word siende dat dit alle sosiale praktyke (ook die waaraan die individu deelneem) insluit, en onder andere ook na die politieke en kulturele aspekte van die samelewing verwys (Gergen 1985, Hoffman 1990).

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

mate die konsepte waarna verwys is in die voorafgaande bespreking oor die postmodernisme. Voorts rig die volgende temas die bespreking oor die sosiale konstruksionisme: (1) die sosiale konstruksionisme as postmoderne bewustheid, en (2) al vertellende die storiewêreld in…

Die sosiale konstruksionisme as postmoderne bewustheid

Die sosiale konstruksionisme is 'n postmoderne benadering wat gevolglik postmoderne attribute sal vertoon. In ooreenstemming met Lyotard (1984) wat na die postmodernisme as 'n bewustheid verwys, meen Gergen (1985: 266) dat die sosiale konstruksionisme beskou moet word as 'n "shared consciousness" (of gedeelde bewustheid) eerder as 'n beweging. Gergen - wat as die leidende eksponent van die sosiale konstruksionisme beskou word – beskryf dit as:

> [a]n inquiry that is principally concerned with explicating the processes by which people come to describe, explain, or otherwise account for the world (including themselves) in which they live (…) [Social constructionism] views discourse about the world not as a reflection or map of the world but as an artifact of communal interchange (1985: 266).[20]

Gergen (1985) identifiseer vier basiese aannames waarop die sosiale konstruksionisme steun. Die eerste handel oor die wyse waarop die wêreld verstaan word; die tweede handel oor die aard van die terme waarin die wêreld beskryf word; derdens beskryf hy die geldigheid van teorieë; en die vierde aanname toon aan dat onderhandelde begrip sosiaal in verhoudings gekonstrueer word. Hierdie aannames is nie alleen belangrik vir die bespreking van die sosiale konstruksionisme nie, maar beïnvloed ook die wyse waarop literatuur bestudeer kan word.

[20] Shotter beskryf die sosiale konstruksionisme as:

> They (social constructionists) have become much more concerned with what it is like to be a particular person living within a network of relations with others, who is positioned or situated in relation to them in different times. It is this 'positioning' or 'situating' of what we have to say in relation to the activities of a social group of some kind – sometimes 'inside' them, sometimes 'outside' […] that typifies the movement in general (Anderson 1997: 41).

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

Begrip vir die werklikheid is nie afhanklik van empiriese ondervinding nie. Die tradisioneel positivistiese idee dat wetenskaplike teorieë die realiteit reflekteer of karteer op enige direkte of selfs gedekontekstualiseerde wyse, word verwerp. In 'n reeks vrae wat Gergen (1985: 266-267) stel, toon hy 'n mate van skeptisisme teenoor die positivisme, empirisme en die reïfikasie (bestendiging) van betekenis. So byvoorbeeld vra hy hoe kan teoretiese kategorieë voorgestel word deur positivistiese metodologie (wat primêr gebaseer is op observasie) as waarneming 'n individuele subjektiewe proses is? Hoe kan teoretiese kategorieë die realiteit reflekteer of karteer as elke definisie wat kategorie en observasie verbind gedefinieer of gereïfeer moet word? Hoe kan woorde realiteit karteer wanneer die beperkinge oor die gebruik van woorde verder deur 'n linguistiese konteks bepaal word? Onbegrip vir die subjektiewe postmoderne werkswyse lei noodwendig tot misverstande. Of soos Noël dit teenoor die speurder wat hom ondervra, sê: "Tussen iemand als jij en iemand als ik kunnen er alleen maar misverstanden zijn" (Claus 1998 119).

In sy reaksie op dié vrae stel Gergen voor dat die sosiale konstruksionisme twyfelagtig moet staan teenoor wêrelde wat as vanselfsprekend aanvaar word. In hierdie opsig stem Gergen se posisie ooreen met Lyotard (1984) se "incredulity" (twyfelagtigheid) teenoor metanarratiewe. Die sosiale konstruksionisme vra dat ons die geloof dat algemeen aanvaarde kategorieë (of metanarratiewe) legitimasie verkry deur observasie, moet opskort. Sien is met ander woorde nie meer glo nie. Die sosiale konstruksionisme verwag van ons om die objektiewe basis van konvensionele kennis te bevraagteken. Burr verklaar in die opsig: "The particular forms of knowledge that abound in any culture are therefore artifacts of it, and we should not assume that our ways of understanding are necessarily any better (in terms of being any nearer the truth) than other ways" (1999: 4). Die sosiale konstruksionisme is gevolglik anti-essensialisties en indeterministies, omdat die werklikheid 'n produk van sosiale prosesse is en nie vooraf in die bloudruk van die kosmos ingebed is nie. Ook kies die bewustheid nie kant in die oorerwing-omgewing-strydvraag ("nature-nurture" debat) nie, omdat albei kante van die debat essensialisties is. Beide die biologiese- en omgewingsdeterministe poog om die mens in terme van biologiese- of omgewingsfaktore te definieer en kan daarom nie

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

University of Pretoria etd – Prinsloo, C M S (2005)

as sosiaal-konstruksionisties beskou word nie, omdat dit nie holistiese benaderings is nie.[21]

Gergen (1984: 267) se tweede argument is dat die terme waarin die wêreld verstaan word as sosiale artefakte of produkte van historiese gesitueerde interaksie tussen mense beskou kan word. “Meaning and understanding are socially and intersubjectively constructed,” herinner Anderson en Goolishian ons (1988: 372). Betekenis en begrip inkorporeer hierdie intersubjektiewe ervaring. Ooreenstemming is egter broos en behoort altyd oop te wees vir onderhandeling. Uit *Ontaarde moeders* (1992) haal ek die volgende passasie aan om te illustreer waarom ons sensitief moet wees vir die onderhandeling van begrip. “Achttien en zijn in het tijdperk van Madonna, de wet op de Gelijke Behandeling, AIDS, straatverboden, fast food en een betaalbare CD-speler voor iedereen! Ze denken, de onwetenden, dat het wat uitmaakt in welk tijdperk je achttien bent” (Dorrestein 1992: 159). Hoewel dit nie ‘n argument vir omgewingsdeterminisme is nie, bepaal ons agtergronde inderdaad ons persepsies van die hede.

Ten derde meen Gergen dat die graad waartoe ‘n teorie voortbestaan of onderhou word nie afhanklik is van ‘n perspektief nie, maar dat dit saamhang met die wisselvallighede van sosiale prosesse. As sosiale prosesse identifiseer hy onder andere kommunikasie, onderhandeling, konflik en retoriek. Die reëls wat bepaal wat beskou word as ‘n bepaalde objek, is inherent dubbelsinnig, ontwikkel voortdurend en is vry om te verander volgens die voorkeure van die wat dit gebruik. Interpretasie kan voorgestel word en selfs vasgepen word, maar verander soos sosiale verhoudings oor tyd verander. Daarom dat Gergen van mening is dat daar oor die realiteit onderhandel kan word en verklaar dit ook waarom hy nie gemaklik is met reïfikasie nie (Gergen 1984: 268).

Die wyses waarop ons die wêreld verstaan en die kategorieë en konsepte wat ons gebruik om die wêreld te interpreteer is (as gevolg van ons moderne

[21] In *Chaos en Rumoer* (1997) protesteer Otto teen beide die modernisme en die postmodernisme wat sy uiting nihilisties stem: “’Ik verklaarde mij tegen de anekdotiek en het particularisme, tegen de bekentenisroman, maar ook tegen de vrijblijvende postmoderne potsenmakerij. Tegen het modieuze, kortom.’ [...] In zijn ijver had hij tegen alles en iedereen en dus tegen niets en niemand geageerd’” (Zwagerman 1997: 30).

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

agtergrond) histories en kultureel spesifiek. “Whether one understands the world in terms of men and women, pop music and classical music, urban life and rural life, past and future, etc., depends upon where in the world one lives” (Burr 1995: 4). Dit beteken dat die wyses waarop ons die wêreld verklaar en verstaan histories en kultureel ook relatief is. Ons verklaringswyses is ook afhanklik van bepaalde sosiale en ekonomiese strukture teenwoordig in ‘n bepaalde kultuur op ‘n bepaalde stadium.

Gergen se vierde argument is dat die vorme van onderhandelde begrip belangrik is vir die sosiale lewe, omdat dit integraal verbind is met die ander aktiwiteite waaraan mense deelneem. Beskrywings van die wêreld is self sosiale aktiwiteite. Die literêre teks is by uitstek betrokke by sosiale aktiwiteite omdat dit sosiaal gesitueer is. Om beskrywings te verander, bedreig sekere patrone en nooi ander uit. Gergen waarsku dat daar nie te veel staat gemaak moet word op reïfikasie nie, omdat reïfikasie die moontlikhede van betekenis beperk. Indien betekenis vas (gereïfeer) is, sluit dit noodwendig ander betekenismoontlikhede uit. Of soos Riikonen en Smith dit stel: “The words turn to a dictionary life, and become naked corpuses” (1997: 19). ‘n Opskorting van gefikseerde betekenis impliseer noodwendig dat bestaande idees omtrent die waarheid geskaakmat word. In die algemeen sal ‘n roman met ‘n oop einde, soos Haasse se *Fenrir* (2000), reïfikasie ontsnap omdat dit juis verdere betekenismoontlikhede uitnooi.

Indien die sosiale konstruksionisme die moderne idees omtrent die waarheid laat vaar, kan gevra word of dit self daarop aandring dat dit die waarheid verkondig? Ter aanvang is dit belangrik om in gedagte te hou dat ‘n geloof in die waarheid – hetsy empiries, rasioneel, fenomenologies of spiritueel – nie self bydra tot die waarheidswaarde van hierdie benaderings nie. Empiriste meen dat hulle gebonde is aan ‘n geloof in ‘n objektiewe waarheid, maar hierdie geloof dra nie by tot die waarheidswaarde van die empirisme nie. Die objektiewe waarheid waarna empiriste streef, is ‘n subjektief gekonstrueerde doelstelling. ‘n Verbintenis aan ‘n analitiese waarheid beteken nie dat die analitiese die waarheid bewys nie. Gergen meen dat om te verkondig dat iets die waarheid is: “[…] is an exercise in warranting or justification, in inviting others to accept a set of propositions by virtue of a particular juxtaposition of words” (1994b: 77). Om te waarborg dat sekere regverdigings die waarheid voorsien, sal op hulle beurt weer regverdig moet word.

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

Daar is geen teorie wat kan waarborg dat dit waar en geldig is nie. Anders as fundamentaliste wat poog om narratiewe of waarhede te beperk, wil konstruksioniste nie alternatiewe vernietig nie. Die sosiale konstruksionisme maak nie aanspraak op die waarheid nie, en nooi eerder alternatiewe benaderings uit om in konstruktiewe verhouding daarmee te staan.

Die uitnodiging aan alternatiewe benaderings word dikwels gedoen deur gebruik te maak van stories of narratiewe. Die rol wat stories vertolk in ons daaglikse omgang met die "werklikheid" staan sentraal tot die sosiale konstruksionisme, daarom dat die lewens waarvan ons vertel en die stories wat ons leef so belangrik is.

Al vertellende die storiewêreld in …

Lank, lank gelede en ook meer onlangs is en word byna alles tot begrip gebring deur stories. Daar kon en kan altyd staat gemaak word op stories om dit wat ons wil weet tot begrip te bring. Ons kan ook nie van die diskoerse waaraan stories ons laat deelneem, ontsnap nie. Sprakelose momente en suiwer ondervinding is bloot 'n "illusie" wat in woorde (hetsy gesproke of stilswyend) gestalte vind, daarom dat ons altyd woorde (stories) nodig het om sin van hierdie momente te maak. Ondervinding word immers altyd gestruktureer in terme van metafore, stories, diskoerse, idees en die boustene van die voorafgaande - woorde. "We cannot escape words. We can only choose some of them […]" (Rikkonen & Smith 1997: 19). Die vraag na feitelike en metaforiese waarheid het eers heelwat later ontstaan, en tog doen die afwesigheid van waarheid nie afbreuk aan die stories nie (Parry & Doan 1994).

Volgens sosiale konstruksioniste kan die lewe beskou word as 'n komplekse netwerk van onbegrensde stories. Ons vertel stories vir onsself en luister na die stories van ander en rig ons lewens volgens die stories. Om hierdie stories aanhoudend te vertel boots nie die lewe na nie, maar skep lewe en word uiteindelik ons realiteite. Stories is egter nie net stories nie: "[a story] is itself a situated action, a performance with illocutionary effects" (Gergen 1994b: 247). Stories skep, onderhou en verander wêrelde van sosiale verhoudings. Sluzki verduidelik dat: "Our social world is constituted in and through a network of multiple stories or narratives (the 'story' that our social world is constructed in or through multiple stories or narratives being one of them" (1992: 218-219). Of soos Zegel in *Chaos en Rumoer* meen: "Het

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

leven is een reuzenepos, en wij beleven het als mieren […]" (Zwagerman 1997: 20). Daagliks leef ons in ons eie en ander se stories. Die koerante, tydskrifte en televisie verwoord en vertel daagliks duisende verskillende stories.

Stories help om betekenis te gee aan die wêreld. Dit is waarmee die mens sin maak van die wêreld. In *Kameraad scheermes* (2003) doen Rogi Wieg verantwoording van die major-depressie waaraan hy ly. Deur die skryfproses maak hy sin van die wêreld waarin hy leef, en kan hy ook rigting aandui vir die leser met soortgelyke probleme. "With fictions we investigate, perhaps invent, the meaning of human life" (Miller 1990: 68). In *Siegfried* (2002) poog Rudolf Herder om sin van die tiranie van Adolf Hitler te maak deur Hitler in 'n onhoudbare fiktiewe situasie "vas te vang".

Maar, skep of onthul stories wêrelde? Indien dit die wêreld onthul, veronderstel dit 'n voorafopgestelde orde en dat die stories hierdie orde naboots, kopieër of spieël. In hierdie geval is die modernistiese toets vir 'n goeie storie of dit ooreenstem met hoe die werklikheid werklik daarna uitsien soos dit in biografieë, dagboeke en reisverslae beskryf is. Vir ons doeleindes is dit egter nie belangrik om vas te stel hoe getrou Tessa de Loo die reis op die spoor van Lord Byron in *Een varken in het paleis* (1998) weergee nie. Die reis self en die betekenis daarvan is van belang.

Indien ons soos sosiale konstruksioniste aanvaar dat stories die werklikheid skep, veronderstel dit dat die wêreld self nie georden is nie. Die ordeningsfunksie berus op stories. 'n Storie is daarom 'n manier waarop dinge gedoen kan word. Dit veroorsaak dat iets in die "werklikheid" gebeur. Stories hou ons op koers of rig ons ten minste, en vorm ons gedagtes en optredes.

Stories het ook 'n ander funksie as om bloot kultuur te rig. 'n Storie bied ook 'n relatief veilige plek waarin heersende kulture gekritiseer kan word. In 'n teks kan met alternatiewe aannames geëksperimenteer word sonder dat dit noodwendig letterlike gevolge het. Stories kan die heersende kultuur tegelyk bekragtig en bevraagteken en juis daarin lê die transformerende krag van stories. So byvoorbeeld is die banaliteit van eietydse beheptheid met die seksuele op die spits gedryf in *Phileine zegt sorry* (1996). Die perversiteit van vrye liefde word satiries in hierdie roman aangebied in die gedaante van *Romeo en Juliet*. Tog laat Giphart dit aan die leser oor om hierdie gedrag te bekragtig, te verwerp of 'n middeweg te vind.

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

Tans is die wêreld gedompel in ‘n ongekende postmoderne situasie waarin legitimiteit (of die kriteria daarvoor) voortdurend verander. Hiermee word bedoel dat geen persoon, groep of instansie hetsy polities, ekonomies, religieus of sosio-kultureel van aard, genoeg vertroue of geloofwaardigheid kan ontlok om vrywillige gemeenskaps-konsensus te kry nie. Ook stories sukkel om geloofwaardigheid te kry. Suspisie en skeptisisme teenoor individue en groepe wat noemenswaardige eise stel, is aan die orde van die dag. Om hierdie rede floreer plaaslike perspektiewe (met sameswerende of slagofferagtige ondertoon) in die postmoderne klimaat, omdat die wat hierdie stories vertel, dikwels voel of hulle ontneem is van mag. Die magteloses se stories (soos Hella Haasse reeds in 1948 in *Oeroeg* verwoord) word vertel om verantwoording te doen van wat op sigself ‘n karaktereienskap van die postmoderniteit is. Verantwoording dra daartoe by dat demarginalisering plaasvind van daardie groepe wat tradisioneel gekarakteriseer is as die Ander. “Many such individuals account for their historic predicament as well as for their present struggles by positing a conspiracy of heterosexual European males” (Parry & Doan 1994: 142).

Ons vertel stories vir onsself, en ons is die getuies daarvan, maar ons vertel dit ook vir die Ander, en die Ander word dan getuies of waarnemers van ons lewens. So byvoorbeeld word die twee susters in *De tweeling* (1997) die waarnemers en getuies van mekaar se stories. As gevolg van die semi-biografiese aard daarvan is Van Dis die verteller van sy familiegeskiedenis in *Indische duinen* (1994). Sodoende kry hy beter begrip vir sy familie. Beter as Miller Mair kan ek kwalik die aard en waarde van stories beskryf, daarom dat ek die volgende passasie in geheel aanhaal:

> Stories are habitations. We live in and through stories. They conjure worlds. We do not know the world other than as a story world. Stories inform life. They hold us together and they keep us apart.
>
> We inhabit the great stories of our culture. We live through stories. We are lived by the stories of our race and place. It is this enveloping and constituting function of stories that is especially important to understand more fully.
>
> We are, each of us, locations where the stories of our place and time become partially tellable. We are in the story, and the story is in us (Doan 1998: 381).

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

University of Pretoria etd – Prinsloo, C M S (2005)

Indien ons akkoord gaan met Mair se beskrywing, beteken dit dat ons 'n postmoderne beskrywing van stories aanvaar. Dit beteken dat ons in 'n storiewêreld leef. Weingarten beskryf die verhouding tussen die narratief, die metafoor en die sosiale konstruksionisme as volg: "In the social constructionst view, the experience of self exists in the ongoing interchange with others […] the self continually creates itself through narratives that include other people who are reciprocally woven into these narratives" (Freedman & Combs 1996: 17).

Hierdie narratiewe (realiteite) voed gelowe, praktyke, betekenisse en ondervindings waarmee ons lewens opgemaak word - of in postmoderne terme, waarmee ons onsself en die wêreld konstrueer. Na aanleiding van Miller Mair se beskrywing van stories kan die sosiale konstruksionisme verduidelik word as 'n wyse waarop die verhouding tussen ons en die interpersoonlike wêreld verklaar kan word (Zimmerman & Dickerson 1994).

Die verhouding tussen ons en die interpersoonlike wêreld hou direk verband met die wyse waarop die vertelde tyd verwoord word en skakel met die sosiaal-konstuksionistiese waarde wat aan die skryf van die geskiedenis geheg word. In die algemeen kan die geskiedenis as 'n weergawe van die verlede beskou word. Deur kennis te neem van die geskiedenis "leer" ons uit ons "foute" en vul ons kennis vir die toekoms aan.[22] Historici moet egter in die aanbied van die geskiedenis steun op bestaande literêre konvensies soos die progressie van 'n storielyn. Hierdie konvensies is ook onderworpe aan groei en aftakeling. Die wyse waarop ons die verlede verstaan is daarom gewortel in die kontemporêre literêre tradisies (Gergen 1991). Hipoteties kan *De tweeling* wat in 1993 verskyn radikaal verskil van *De tweeling* wat in, byvoorbeeld, 1946 kon verskyn. De Loo sou in elk geval nie die hoogverraad verhoor in 1946 oorleef het nie.

[22] In *Ontaarde moeders* (1992) verduidelik Minnie waarom ons voortdurend terug kyk in die verlede. Haar antwoord skakel inderdaad met die titel van die roman. 'n Retrospektiewe blik stel die moontlikheid om te aard in die vooruitsig. "Omdat we op zoek zijn naar onze wortels,' antwoorde Minnie prompt. 'Dat zou elk beschaafd mens moeten doen. We weten al helemaal niet waar we heengaan, mogen we dan in vredesnaam wel weten waar we vandaan komen?'" (Dorrestein 1992: 67).

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

Tog meen Gergen dat die verlede nie die historiese narratief bepaal nie. Die kulturele skrywerspraktyke bepaal eerder hoe ons die verlede verstaan, daarom dat *De tweeling* in 1993 eerder afgestem is op byvoorbeeld versoening as haatspraak. Dieselfde argument is geldig ten opsigte van biografieë. As voorbeeld kan 'n vyfjarige se gefragmenteerde storie, oor wat die dag by die skool gebeur het, die frustrasie van die ouers antisipeer. Die kind beskryf 'n pen, 'n vriendin se hare en sluit af met 'n feëverhaal wat die dag in die wolke afgespeel het. "Because the events are not related to each other; there is no direction or 'point' to the account, no drama, no proper sense of beginning and ending" (Gergen 1991: 161). Die bestaan van hierdie eienskappe – soos die verhouding tussen gebeure, die drama en die tydelike finaliteit – is nie duidelik sigbaar in die lewe nie. Hierdie elemente kom net voor in stories wat by herhaling geredigeer is. Teen die tyd dat die kind ses is, sal haar stories "behoorlik" gestruktureer word, en teen twintig sal haar idee van 'n lewensverhaal die narratiewe struktuur van die geskiedenis aanneem (Gergen 1991).[23] Die narratiewe struktuur van die geskiedenis en stories impliseer natuurlik nie dat elke handeling op 'n bepaalde doel afgestem is nie. Die doel is ook nie noodwendig kenbaar wanneer die handeling uitgevoer word nie.

De Tweeling (1997) en *Indische duinen* (1994) stem wat die rekonstruksie van die verteldetyd betref, ooreen met die chronologiese verloop van die geskiedenis. Maar, soos die vyfjarige se verhaal is ook *De vriensdchap* (1995) en *I.M.* (1998) soms struktureel gefragmenteerd, omdat kleiner narratiewe uit die verlede opgediep word om die eietydse narratief te formuleer. Die "isolering" van individuele stories dra by tot 'n gevoel van afgebrokenheid. Tog doen dit nie afbreek aan die verhaal in geheel nie, maar beklemtoon dié afgebrokenheid eerder die gebrokenheid van ons werklikheid.

Persoonlike narratiewe is nie neutraal nie. Bennett en Royle meen dat: "Literary texts […] are always constructed by and within a context or tradition" (1999:6). Hierdie konteks en tradisie word dikwels deur die verteller self (as protagonis) vertel. Narratiewe word dikwels geskep deur persone wat betekenis wil vind in die afwykings van dit wat kultuur voorhou as normaal. Mense ervaar

[23] Hierdie evolusie in ons vermoë om ons lewensverhaal te redigeer is duidelik sigbaar in *Het lied en de waarheid* (2001) van Ruebsamen.

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

gewoonlik hul eie bedoelings as goed, daarom dat hul narratiewe verantwoording doen vir, of hul gedrag regverdig as die enigste moontlike weergawes. Die moeder wat haar gesin vergiftig in *Een hart van steen* (1998) beskou haar gedrag as die enigste moontlike weergawe. "[P]eople interpret or make sense of the circumstances of their lifes in ways that take into account their own good intentions" (Zimmerman & Dickerson 1994: 238). 'n Gevolg van die narratiewe proses is dat betekenis van die ander se teenwoordigheid gesoek word.

Indien die realiteite wat ons bewoon, vertel word deur die taal wat ons gebruik, word hierdie realiteite onderhou en oorgedra deur die stories wat ons leef en vertel. Postmoderniste beskryf die sentrale rol van die storie as organiserend en onderhoudend. Deur stories dra ons kennis in wisselwerkende verhoudings oor. So byvoorbeeld meen Anderson dat:

> [L]ife is a matter of telling ourselves stories about life, and of savoring stories about life told by others, and of living our lives according to such stories, and of creating ever-new and more complex stories about stories – and that this story making is not just about human life, but *is* human life (Freedman & Combs 1996: 30).

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

University of Pretoria etd – Prinsloo, C M S (2005)

Kontemporêre tendense in die Nederlandstalige verhaalkuns

1 Inleiding

Kontemporêre Nederland bestaan as ‘n pluralistiese collage. ‘n Groot hoeveelheid religieuse, etniese en rassegroepe ding elk mee om ‘n nis in een van Europa se mees liberale humanitêre demokrasieë. Die Lae Lande word daaraan geken dat dit deur die geskiedenis heen toevlug gebied het vir die wat vervolg is (Deleu 2001). “The Dutch people have historically demonstrated respect and appreciation for those who are different from them [...]” (Tash 1991: 4). Toe die res van Europa die wêreld gekolonialiseer het, het Nederland juis hul koloniale bande gesny. Nederland het onttrek uit die Karibiese eilande, Latyns-Amerika, Afrika en Oos-Indië. Selfs die populêre koningin Wilhelmina het in die jare tussen Wêreldoorlog I en II haar politieke magte aan die koalisie-parlement oorgedra (Tash 1991).

Maar, selfs voor die Wêreldoorloë is die filosofie van Descartes, wat in stryd met Aristotiliaanse denke die sogenaamde “ongodisten” regverdig het, reeds in die Lae Lande aanvaar. In 1683 het John Locke sy vernederde vriend die graaf van Shaftesbury na Nederland gevolg om daar veilig in ballingskap te bly tot in 1689. In Nederland ontmoet Locke die Franse Hugenoot, Pierre Bayle wat uit Frankryk verban is. Bayle, selfs meer radikaal as Locke, verkondig dat die atiësme nie tot morele korruptheid lei nie. Selfs Lord Byron het nadat sy seksuele status in Engeland geopenbaar is na Brussel gevlug en Spinoza publiseer in 1670 ‘n boek waarin hy die Bybel fel kritiseer.

Al hierdie vlugteling-publikasies sien die lig in Nederland, waar daar in 1650 reeds 265 uitgewershuise en boekhandels bestaan (Deleu 2001). Nagenoeg 36 miljoen boeke word jaarliks in Nederland verkoop, en 170 miljoen oor die

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

biblioteektoonbank geskuif (Francken 2000). Dié verkoopsyfers lei Francken (2000) om vyf tendense in die hedendaagse Nederlandse letterkunde te identifiseer naamlik; (1) die toename in ontlesing (omdat ‘n kleiner groep meer lees), (2) verkommersialisering, (3) internasionalisering, (4) vervrouliking en (5) ‘n bloei in die multi-kulturaliteit van die letterkunde.

Vanuit ‘n sosiaal-konstruksionistiese perspektief kan twee belangrike afleidings hieruit gemaak word. Eerstens: dat vryheid van spraak reeds vir eeue lank gerespekteer word in die Lae Lande. Tweedens verklaar die verkoopsyfers die ryk literêre tradisie van ‘n relatief klein Europese bevolking.

Die vier temas wat hieronder geïdentifiseer is, stam nie uit die verkoopstatistiek nie, maar uit die letterkunde self. Hierdie temas kan inderdaad ook nie samevatted wees van hierdie omvangryke tradisie nie. Natuurlik is dit ook nie my doelstelling om ‘n ensiklopedie te skryf nie. Fokkema en Ibsch (1984) is nietemin van mening dat, ten einde effektief te wees, moet temas ‘n sentrale posisie inneem in die ervaringswêreld van die leser. Sodanige temas wat deur die eeue aangespreek is, is die liefde en dood, die kosmiese stryd tussen goed en kwaad, die verhouding tussen vader en seun, moeder en dogter en die enkeling en die gemeenskap (Fokkema & Ibsch 1984: 14). Vier temas, uit ‘n steekproef van die Nederlandstalige letterkunde van die laaste dekade, word in dié studie bloot in “transito” tot ‘n kunsmatige reduksiemoment gedryf. Die temas, soos ek reeds vroeër aangedui het, wat in hiérdie hoofstuk bespreek word, is:

- die problematiek van postmoderne waarheid en realiteit,
- sosiale destabilisering,
- die ontwrigting van identiteit; en
- intertekstualiteit.

Onder die hoof van elke tema vind ‘n sintiseringsproses plaas, waarin ook die temas waarna Fokkema en Ibsch hierbo verwys, aangespreek word. Die literêre idees wat aan die temas geheg word in die literêre tekste, word geïntegreer met die postmoderne sosiaal-konstruksionistiese begrip daarvan. Weldra sal dit ook duidelik word dat digte wederkerige verhoudings ‘n netwerk van verbande span tussen die temas. So byvoorbeeld antisipeer die ontwrigting van bestaande waarhede en realiteite noodwendig sosiale destabilisering. Die ontwrigting van waarheid, realiteit

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

en sosiale destabilisering het as simptoom die ontwrigting van individuele en kollektiewe identiteite. Die wederkerigheid is daarin geleë dat wanneer identiteit verander, waarheid en realiteit dienooreenkomstig aangepas moet word. Indien dit nie aangepas word nie lei dit tot verdere sosiale destablisering. In 'n poging om sin te maak van die destabilisering verval ons in 'n intertekstuele spel wat op metaforiese wyse omgaan met die destabilisering van ons tyd. Boonop staan intertekstualiteit in direkte verband met ons begrip van die waarheid, realiteit, identiteit en die sosiale maatskappy.

2 Die problematiek van postmoderne waarheid en realiteit

Sentraal tot hierdie eerste tema staan die posisie waarin die postmodernisme, tradisionele idees omtrent waarheid en realiteit dompel. Dié tema is 'n voortsetting van wat in Hoofstuk II onder die opskrif "fiksionalisering van realiteit" bespreek is. Anders as die "teoretiese benadering" (in die postmoderne sin van die woord) in Hoofstuk II, is die aandag in hierdie afdeling spesifiek gerig op die romans wat in die steekproef ingesluit is. Gevolglik kom die idees omtrent waarheid en realiteit, soos dit gestalte aanneem in die romans, hier aan die lig. Ter aanvang word gekyk hoe daar sosiaal-konstruktief te werk gegaan word in die romans. In dié literêre netwerk van sosiale verhoudings word daar uiting gegee aan wat waarheid, realiteit, feit, fiksie, fantasie, droom en verbeelding "werklik" is. Die versmelting en vervorming van hierdie konsepte lei daartoe dat dié afdeling voltrek kan word met die simptoom van die oormatige blootstelling aan postmoderne waarheid en realiteit, naamlik "storie-skok".

Die sosiaal-literêre konstruksie van feit en fiksie

Hoewel taal 'n belangrike rol speel in die skep van werklikhede meen Gergen (2001) dat die sosiale konstruksionisme nie bestaansvorme buite taal ontken nie. In *Realities and Relationships* stel Gergen dit so: "words can be said to furnish pictures of an independent reality (1994: 86). Wanneer die fisiese entiteit onafhanklik van die waarnemer bestaan, bevat dit geen betekenis totdat die waarnemer in interaksie met die sosiale gemeenskap betekenis skep (Gergen 1985, Ryan 1999). Betekenis wat op hierdie wyse gekonstrueer word, is die beleefde realiteit van die

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

betekenisskeppende gemeenskap. Gekonstrueerde realiteite is vloeibaar en kan met die verloop van tyd “herdefinieer” en “herkonstrueer” word (Gergen 1985, 1992). Veel meer as net woorde en handelinge word vereis om die spel van waarhede te speel, daarom is die sosiaal-literêre konstruksie van feit en fiksie so belangrik.

In *Kameraad scheermes* (2003) doen die outeur verslag van sy mislukte selfmoordpoging en die sosiale gevolge daarvan. Asof hy nie genoeg getraumatiseer is nie, word Wieg níe na die insident opgeneem en versorg nie. Sy verbasing oor die stelsel kom na vore in die volgende aanhaling: “Uiteraard werd ik niet opgenomen. Men vond dat ik mijn zaakjes maar zelf moest oplossen. Hoe is het mogelijk dat men in een geciviliseerd land als Nederland een doodzieke man die net een zelfmoordpoging heeft gedaan naar huis stuurt?” (Wieg 2003: 60). Gevolglik ervaar hy die wêreld as ‘n burokrasie gevul met wagtydperke (of nihilistiese leegtes) en onverskillighede, waarvoor niemand verantwoordelikheid aanvaar nie.

Die land wat eens ‘n heenkome aan sy vlugtelingfamilie gebied het, draai nou spreekwoordelik sy rug op hom. Sy enigste moontlikheid is: “[...] een peperdure privé-kliniek in het buitenland, aangezien er in Nederland geen privé-klinieken schenen te bestaan waar men met spoed iemand kon proberen te helpen” (Wieg 2003: 61).

Hoewel ‘n wiskundige antwoord terug te vinde is in Wieg se *De overval* (1997), is dit miskien meer gepas om te reflekteer op die wyse waarop Louise in *Het lied en de waarheid* (1997) van die Nederlandse maatskappy ontsnap. Wanneer die gesin terugkeer na Nederland uit Indonisië noop haar misplaastheid haar om toevlug te vind in die bekendheid van haar verbeelding. Haar reaksie op die blootstelling aan die Europese realiteit laat Louise verklaar dat: “Wij voelden ons steeds vreemder worden. Wij hadden bijna nergens meer zin in” (Ruebsamen 2001: 281). Dié toestand verswak egter met die uitbreek van Wêreldoorlog II: “In Holland was het beter om onzichtbaar te zijn en dat probeerde ik dus ook, hoewel nog niet goed genoeg. Het lukte niet zo goed als ik hoopte, ofschoon ik zeker al drie schriften met probeersels voor toveerformules had volgekrabbeld” (Ruebsamen 2001: 360).[1]

[1] Hoewel Louise se argument afgemaak kan word as produk van haar kinderverbeelding , maak dit nie haar ervaring daarvan minder waar nie. ‘n Soortgelyke situasie kom voor in *Onvoltooide verleden* (1998): “Omdat de politie kan natrekken van waar je belt als je maar voldoende lang in

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

University of Pretoria etd – Prinsloo, C M S (2005)

As produkte van ‘n gedeelde verlede in Indonisië word daar vertel in *Sleuteloog*: “Ik ben een product van die laaste, moeilijk te definiëren periode van Nederlands-Indië, de twee decenniën interbellum: ingrijpende, stormachtige ontwikkelingen onder de oppervlakte van een schijnbare orde, die niet opgewerkt of begrepen, of verkeerd ingeschat werden door zowel de inheemse als de Europese belanghebbende elite” (2002: 50).

In aansluiting by Haasse se protes teen die elite en Wieg se verbasing teenoor die ongeregtighede van ‘n burokratiese stelsel waarvoor niemand verantwoordelikheid aanvaar nie, skryf ‘t Hart: “’Die zat er wel degelijk mee, die was nota bene lid van de Stichting Bont voor dieren.’ ‘Word u daar toch ook lid van?’ ‘Hipocriete manier om je geweten te sussen.’ ‘Zo doen we allemaal, zo doet ook onze regering. Al die ontwikkelingshulp’” (‘t Hart 2002: 99). Die geveinsde hulp wat aan ondergeskikte gemeenskappe verleen word, is bloot ‘n manier waarop magsverhoudings bestendig word.[2]

In *Souffleurs van de duivel* bemoei Wieg hom gereeld met die lotgevalle van arm gemeenskappe. Uit sy ondervindings verklaar hy dat: “Een moord is een daad tegen de kleinburgerlijkheid; de zogenaamde opbouwers van de samenleving stikken in werkelijkheid bijna in hun ingehouden woede. Zij bouwen bibliotheken voor armen en wezen, maar het liefst zouden zij boeken verbranden. Ze willen het liefste de wezen afranselen en de armen hun waardigheid ontnemen [...]” (Wieg 1996: 144).

gesprek blijf, legde ik neer, gutsend van het zweet”. Waarop die inspekteur reageer met: “*Alleen in Amerikaanse films zie je zoiets*”. Hierop vra René: “Is het daarom minder waar?” (Claus 1998: 86). Boonop staaf die anonieme verteller in *Palmwijn* bogenoemde argument wanneer hy aan Maud sê: “’Je kan verzinsels niet van de waarheid scheiden, net zomin als het licht van de zon’” (Van Dis 1999: 180).

[2] In *Een varken in het paleis* (1998) lei Hobhouse se twyfelagtigheid teenoor ‘n objektiewe verklaring van Ali Pasja se heerskappy hom juis tot die kern van die lokale narratief. “Hobhouse doet erg zijn best geen moreel oordeel over Ali Pasja te vellen. Hem te meten volgens Engelse ethische maatstaven zou niet eerlijk en niet realistisch zijn, vind hij. De methodes waarvan Ali Pasja zich bediende om dit volk van rovers te temmen waren, neemt hij aan, noodzaakelijk om respect en ontzag af te dwingen, en vrede en veiligheid op zijn grondgebied te garanderen” (De

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

Dié gekonstrueerde samelewing bestaan inderdaad uit sameswerende teorieë van bemagtiging en ontmagtiging, wat terselfdertyd hulpeloses verwerp en behoeftiges onder die vaandel van "ontwikkelingshulp" verder onderdruk. Die produk hiervan is 'n ongekende vlaag van dubbelsinnigheid en 'n beperkte onvermoë om magsverhoudings en gevestigde ideologieë te ondermyn. Soortgelyke magsverhoudings wat behoeftiges as't ware geskaakmat hou, is verantwoordelik vir die marginalisering van die homoseksuele gemeenskap. In *De geruchten* (1996) word die ongemak met en onvermoë om selfs net dié onderwerp te akkommodeer, aangespreek. In die Letebos is die posbode getuie van die "skending" van hierdie streek se "Eden".

> [...] en ik zie twee mannen die in mekaars armen slapen. Ik zeg het rechtuit, zulke dingen zie ik liever niet. Een mens weet dat het bestaat, zowel in adellijke als in onze kringen, en als postbode hebt ge al het een en het ander meegemaakt, ge zijt breed van gedacht, wel, toch, desalniettemin, als het zo open en bloot in het bos gebeurt is dat om miserie vragen. Niet dat ze bloot waren, dat mag ik niet zeggen en van een van die gasten heb ik zelfs het aangezicht niet kunnen zien, maar het was hoe moet ik het preciseren? Het was in die idyllische omgeving, het Letebos, een van de toeristische aantrekkelijkheden die onze streek kan bieden [...]" (Claus 1996: 66-67).

Hoewel dit voorkom asof die akkommoderende posisie wat Nederland en Vlaandere inneem (soos dit uit die inleiding van die hoofstuk blyk) in twyfel getrek word, doen dit eerder verantwoording van die versplintering van die maatskappy. As metafoor vir die versplintering van die gemeenskap skets Louise in *Het lied en de waarheid* (1997) die versplintering van haar familie na 'n byeenkoms: "Daarna splitsten zich de partijen zoals gewoonlijk in soldaten en vredestichters, in scijtlaarzen die naar Noord-Amerika wilden vluchten, in getikte idioten die hun mannetje souden staan, in zionisten, saloncommunisten, volksverraders en meelopers" (Ruebsamen 2001: 236).

Loo 1998: 227). 'n Engelse etiese perspektief sou Ali Pasja se magsverhouding vanuit 'n nie-relevante (en nie irrelevante) perspektief verklaar het.

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

Ons konstrueer hierdie gefragmenteerde realiteite gesamentlik soos ons dit leef. ‘n Sentrale aanname van die sosiale konstruksionisme is dat alles wat die psigologiese kostuum van realiteit saamstel, tot stand kom deur sosiale interaksie. Reeds in 1988 skryf Anderson en Goolishian (377) dat: “[…] this emerging position has, at its core, the belief that reality is a social construction”. Die postmoderne konseptualisering van realiteit as ‘n multiversum van betekenisse, wat geskep word in dinamiese sosiale interaksie en kommunikasie, elimineer die probleme wat geassosieer word met enkelvoudige waarhede. Modernistiese ongemak met meervoudige waarhede word geïllustreer in ‘n brief van Edith aan Jon in *Fenrir* (2000): “*Jon, er gebeuren hier dingen die ik niet begrijp. Ik heb eerst geprobeerd de oorzaak bij mijzelf te zoeken. Misschien pas ik niet meer in de werkelijkheid buiten de concertzalen en de ruimten waar ik studeer*” (Haasse 2000: 51).[3]

Die postmodernisme stuur ons in die rigting van 'n multiversum wat diverse konflikterende persepsies van die wêreld akkommodeer. Die postmodernisme vervang die idee dat realiteit onafhanklik van die waarnemer tot stand kom met ‘n idee dat taal as sosiale aktiwiteit perspektiewelike sosiale realiteite skep (Kvale 1992, Sluzki 1992). Integraal deel van ‘n postmoderne wêreldbeskouing is die erkenning van veelvuldige perspektiewe van realiteit, waarvan een nie superieur (verhewe) bo ‘n ander is nie (Bertrando 2000, Stewart & Amundson 1995). Daar bestaan nie meer ‘n absolute waarheid nie, maar eerder waarhede wat plaaslike waarde en geldigheid dra binne die gemeenskap waarin dit sosiaal gekonstrueer,

[3] Om die werklikheid en waarheid te beskou as twee-dimensionele enkelvoudige begrippe is eie aan die modernisme. Selfs Meijken se ma verklaar dat: “de waarheid, [...], is zo ‘n modern begrip. Dat hadden wij vroeger ook niet, en niemand maalde daarom, zolang we maar fatsoenlijk groot werden” (Dorrestein 1992: 80). Hierdie siening word bekragtig deur dit wat Ouma in *Het lied en de waarheid* (1997) aan Louise vertel, naamlik: “[...] het lot van de mens was, tevergeefs naar de enige waarheid te zoeken” (Ruebsamen 2001: 324). Dit blyk of die waarheid alleen toegang tot hulpverlening bied. Alleen deur die waarheid te stabiliseer, maan Nora se moeder, kan sy hulp verleen: “*Je moet me de waarheid vertellen. Ik moet de waarheid kennen, anders kan ik je niet helpen”* (Hemmerechts 1999: 58). En in *Zes sterren* (2002) is die sielkundige Peter Nijland van mening dat Justus nie sy terapie moet staak nie, totdat hy die dood van sy oom verwerk het. “Twee weken later staakte ik de consulten bij Peter Nijland. Hij vond dat niet verstandig. Ik stond nog niet in de waarheid, zoals hij het uitdrukte” (Zwagerman 2002: 203).

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

"gedefinieer" en aanvaar word (Bertrando 2000). Dit beteken dat die aard van realiteit (wat deur verskillende waarhede gekonstrueer word) in verskillende gemeenskappe anders kan wees. Of soos Shotter (1993: 17) dit stel: "Different people in different positions at different moments will live in different realities".

In die kortverhaal "Een oefening in doorgronding : Een quantummechanische sprokje" (Wieg 1996) verduidelik die verteller die konstruksie van realiteit aan die hand van die drie-balletjie-spel.

> De conclusie is deze: de kleur van het eerste balletje (wit) bepaald de toeschouwer zelf, hij 'maakt' in feite de realiteit door te wijzen en 'wit' te zeggen. Maar als deze realiteit eenmaal gemaakt is, kunnen er nooit twee witte balletjes tegelijkertijd worden waargenomen. Bovendien kunnen er nooit drie doosjes tegelijk worden geopend, want het uitgangspunt was twee witte balletjes en één swart balletje. En twee witte balletjes kunnen niet tegelijkertijd voorkomen (Wieg 1996: 178).

Die verband tussen die balletjies en die lewe illustreer hy verder deur te verwys na die telefoongesprekke wat hy in die loop van die dag met sy meisie het.

> Ik wandelde door de stad en belde Juliette. Ik had haar die dag al een paar keer gesproken, maar kort na elke telefoongesprek dat ik met haar had gehad, was ik haar weer 'kwijtgeraakt'. Ik wist dan ineens niet meer of ze leefde of dood was, of ze nog van me hield of een hekel aan me had, of ik haar ooit terug zou zien of nooit meer. Ik voelde dat de afstand tussen ons mij in een wereld dwong waarin geen 'ja' en geen 'nee' meer bestond (Wieg 1996: 179).

Namate die intensiteit van die realiteit dat sy verkrag was toeneem, verhoog Meijken in *Ontaarde moeders* (1992) se trauma.

> Langzaam laat ze haar hoofd naar haar handen zakken, een huivering onderdrukkend als de beelden één voor één bij haar terug komen: zelfs haar onderbewustzijn verdraait de feiten. Ik raak mezelf kwijt, denkt Meijken geschrokken. Straks ga ik dood zonder zelf nog precies

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

> te weten wat werkelijkheid en wat verzinsels was (Dorrestein 1992: 111).

Op ‘n meer persoonlike vlak skryf Dorrestein in *Het geheim van de schrijver* (2002) dat die verhouding tussen realiteit en fiksie gespanne is, en dat ‘n geheimsinnige paradoks die grondslag van geslaagde fiksie is. Volgens haar handel fiksie primêr oor: “[...] ‘verzinsels’ die evenwel ‘werkelijkheid worden zodra se goed op papier komen” (2002: 98). Fiksie hoef met ander woorde nie “waar” te wees nie, solank dit die potensiaal het om waar te wees. Die wette wat bepaal wat moontlik en waarskynlik is, word deur “fiksie” opgehef om by ons begip van realiteit ingesluit te word.

Wat moontlik en waarskynlik is, word juis deur Mulisch uitgedaag in *Het theater de brief en de waarheid* (2000). Die vertelling word immers geïnisieer deur: “Misschien had ik moeten opschrijven wat ik hier wil zeggen, maar om een of andere reden was er iets dat mij daarvan weerhield, alsof het minder waar zou zijn als het zwart op wit stond” (Mulisch 2000: 16). Is die waarheid nie juis waar wanneer dit - swart op wit - verskyn nie? Nie in postmoderne terme nie, want wanneer die waarheid oor mense handel, is dit altyd dubbelsinnig. So word in *Het theater de brief en de waarheid* (2000) twee kante van dieselfde saak verwoord, deur twee karakters uit die dood uit op te roep, om die waarheid oor hul gesamentlike lewe te vertel. Die gesprek word afgesluit met: “Niemand weet meer wat het woord ‘tragedie’ inhoudt: de botsing van twee onverenigbare waarheden” (Mulisch 2000: 80). Indien slegs Herbert of Magda se vertelling oorgedra word, kom dit dan neer op 'n spreekwoordelike “halwe waarheid”? “‘Als het over mensen gaat, blijft er altijd een raadselachtige rest.’ ‘Die rest is dan misschien, wie iemand is,’ zei ik, toen wij opstelden bij het graf. ‘Misschien is precies dat het verhaal van Herbert en Magda Althans’“ (Mulisch 2000: 82). Miskien is ons so gepreokkupeer met die konkrete lewe dat dit wat oorbly (die res, die sogenaamde paranormale, emotiewe of fiksie) agterweë gelaat word. Dit is ook ‘n onderskeid wat deur Felix gehuldig word, wanneer hy sê: “Ook Herberts laatste zin behelsde een verbluffende salto van de verbeelding naar de werkelijkheid” (Mulisch 2000: 41-42).

Viljoen (1988) het (in die lig van die postmodernisme) nie meer gelyk wanneer hy aanvoer dat die werklikheid nie meer bestaan nie. Hy skryf: “Dit is nie

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

dat die representasies waar of vals is nie, maar dat hulle *representasies* is. In die agtergrond skemer die idee dus deur dat representasies maar afskaduwings van die Ware is" (1988: 420). Die begrip – werklikheid – word dramaties uitgebrei om eertydse onwerklikhede in te sluit, daarom dat byna niks meer werklikheidswaarde ontsê kan word nie. Selfs die sogenaande skaduwees van die werklikheid (of representasies) is werklik en waar.

Ter illustrasie van hierdie punt word daar in "Souffleurs van de duivel I" vertel: "Dit was mijn realiteit en ik vond haar niet vreemd, want ik kon niet vergelijken: wie één horloge heeft, weet hoe laat het is. Maar wie er twee omheeft, weet het nie" (Wieg 1996: 103). Inderdaad, wie twee horlosies daar wat verskillende tye aandui, is vasgevang tussen twee tye. So beskou, bestaan daar ten minste twee representasies van twee werklikhede.

In *Literatuur als werkelijkheid. Maar welke?* (1972) tref Sybren Polet 'n onderskeid tussen twee werklikhede: die werklikheid van die tasbare buitewêreld en die van die binnewêreld, naamlik die gees.[4] Volgens Polet behoort die letterkunde tot laasgenoemde kategorie, omdat die outeur uit niks, niks skep. Dit wat die outeur skep, is bloot 'n illusie van die verbeelding. Indien die verbeelding nie tasbaar is nie, en 'n illusie slegs 'n droombeeld, dan word die letterkunde volgens Polet twee maal gerelativeer. Natuurlik is die letterkunde nie absoluut nie, omdat dit tekstueel en talig is. In *Onvoltooide verleden* (1998) herinner René ons immers aan die relatiwiteit van taal: "Maar ik heb geleerd dat je niet alles letterlijk moet nemen, omdat een woord van betekenis kan veranderen naargelang de omstandigheden" (Claus 1998: 68).

[4] Van Dis doen in *Op oorlogspad in Japan* (2000) verantwoording oor die Japannese beskouing van die werklikheid wat deels ooreenstem met Polet se argument.

> De Japanner zou zich er terdege bewust van zijn dat hij met veinzen en facades een vormelijke buitenwereld creëert: de samenleving zoals men hem graag ziet. Ze hebben er zelfs een woord voor: *tamemoe* – de wereld waarin je iets anders [...] schrijft dan je denkt. Daartegenover staat *honne*: de wereld zoals hij echt is, de vuile praktijk die men liever toedekt maar die iedereen aanvoelt, al is het beter dat niet publiekelijk onder woorden te brengen. De kloof tussen die twee begrippen schijnt groot te zijn, het ontsluieren van de werkelijkheid wordt niet op prijs gesteld, want dat zou wel eens nare maatschappelijke gevolgen kunnnen hebben" (Van Dis 2000: 34).

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

Die teks dra egter nie betekenis omdat dit waar is nie, maar is waar omdat dit betekenis dra. Realiteit en waarheid is daarom geleë in die potensiële betekenis van die teks. Hierdie idee word gepas in *Sleuteloog* (2002) oorgedra:

> Nu al is het duidelijk dat feiten en data op zichzelf weinig zeggen. De werkelijke betekenis ligt verborgen in het weefsel van subjectieve, nauwelijks onder woorden te brengen indrukken, in de echo van voorbije gewaarwordingen en stemmingen, en in dat ooit voor mij zo reële, maar nu als een droom verdampte gevoel van symbiose met mijn geboorteland (Haasse 2002: 50).

Dikwels word "fiktiewe" assosiasies gebruik om sin te maak van ons bestaan. In *Het lied en de waarheid* (1997) laat Louise se verwysingsraamwerk haar toe om die naam, Engeland, te verklaar as 'n land waar engele woon (Ruebsamen 2001: 267). Die betekenis van die skryf van fiksie word deur Dorrestein as volg saamgevat: "Door fictie te schrijven wilde ik me bevrijden uit de ketenen van het alledaagse. Ik wilde verhalen vertellen die de werkelijkheid een beetje opteken, die zouden verontrusten én amuseren" (Dorrestein 2002: 10).

Wanneer daar na tekste verwys word as fiksie, beteken dit in die algemeen dat die teks versin is, en dat dit 'n produk is van die outeur se verbeelding. Dit beteken dat fiksie 'n antoniem is vir, of dat dit staan teenoor feite wat uit die "werklikheid" stam. Fiksie kan enersyds geheel en al 'n produk van die verbeelding wees, of dit kan andersyds 'n herskepping of rekonstruksie van die "werklikheid" wees. Drome, leuens, die aktiwiteit van die onbewuste kan gevolglik as fiksie geklassifiseer word. "*Fiksie* het met 'n bepaalde beeld of siening van die werklikheid te make, maar is nie in die gewone sin van die woord "waar" nie" (Du Plooy 1992: 129).[5]

[5] In *Het woeden der gehele wereld* (1993) word (die hoofkarakter) Alexander bevriend met Herman se meisie. Herman is aanvanklik kwaad wanneer daar 'n verhouding ontstaan tussen Alexander en sy meisie, maar vergeef hulle dan: "Door ons steeds weer te vergeven, bestempelde hij ons ook steeds weer tot leugenaars. En dat wij volgens hem leugenaars waren, vergaf hij ons ook! Zoveel grootmoedigheid, dat was verpletterend. Of deed hij maar alsof hij ons vegaf? Was hij in werkelijkheid minder grootmoedig?" ('t Hart 1993: 170). Indien die leuen

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

Morgan definieer fantasie as: "[...] 'n simboliese modus in die literatuur en die visuele kunste waarin verbeelding voorrang geniet bo waarneming" (1992: 121). Die normale wette van oorsaak en gevolg in die "primêre wêreld" word deur fantasie versteur. Die versteurende werking van die fantasie kan op uiteenlopende maniere manifesteer. In *Het theater de brief en de waarheid* van Harry Mulisch (2000) word afgestorwenes uit die dood opgeroep om die lewende geskiedenis te hervertel en in Ruebsamen (2001) se *Het lied en de waarheid* word 'n prinses in 'n stroom verander. Die belangrikste eienskap van fantasie is dat dit rekenskap gee van sogenaamde "sekondêre wêrelde". Hierdie wêrelde toon dikwels kenmerke van die fisiese realiteit soos ons dit waarneem, maar besit eie interne reëls en logika (Morgan 1992).

Hoewel 'n "fiktiewe" objek ekstern tot die sosiale of fisiese realiteit kan bestaan, dra dit nie betekenis nie totdat die sosiale deelnemers onderling betekenis daaraan gee. Betekenis op dié manier geskep, word die geleefde realiteit van daardie gemeenskap (Ryan 1999). Teenoor geleefde realiteit (die geskiedenis) wat vertroue wek, staan ongeleefde realiteit (die hede en toekoms) wat met skeptisisme bejeën word. In *Palmwijn* (1996) laat Susan en die anonieme ek-verteller hulle as volg uit oor die aard van tyd: "'Waarom wil je dingen weten die al gebeurd zijn?' 'Ik ben gek op herinneringen.' 'Ook op slechte?' 'Het verleden ligt tenminste vast.' [...] 'Ik leef om terug te kijken,' zei ik, 'daarom wil ik zoveel mogelijk meemaken.' 'Toekomst en verleden zijn ficties ... ik leef bij het moment'" (Van Dis 1999: 250).

Ook in *Een bed in de hemel* (2000) word die verlede as 'n uitgediende "werklik bestaande wêreld" genegeer. "Het verleden dringt tot me door als een werkelijk bestaande wereld, die ons helemaal niet nodig heeft" (De Loo 2000: 35). En in *Ontaarde moeders* (1992) dink Meijken dat spekulasies oor die verlede en toekoms sinneloos is: "Ik ben ook helemaal geen mens voor die hocus-pocus, denkt ze, plotseling zo geïrriteerd dat ze ervan opleeft. De alledaagse werkelijkheid is al gekompliceerd genoeg zonder dat men zich in esoterische sferen begeeft" (Dorrestein 1992: 122).

("fiksie"), aldus Du Plooy (1992), nie in die gewone sin van die woord waar is nie, beteken dit dan dat die leuen nooit 'n leuen is nie? Gergen meen nietemin dat: "[…] it is largely because of existing narrative forms that 'telling the truth' is an intelligible act" (1994b: 189).

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

In kontras met bostaande sienings bestaan die argument dat die verlede inderdaad help om die hede te konstrueer. Uit ‘n outobiografiese fragment in *Souffleurs van de duivel* (1996) skryf Wieg: “Er waren natuurlijk de anekdotes, de verhalen die mijn ouders mij hadden verteld. Ik had de verhalen al zo vaak gehoord dat ze werkelijkheid waren geworden, zonder hat ik ze had proberen te verifiëren” (Wieg 1996: 180).

Eie aan postmoderne literatuur is die spel van werklikhede, in moderne terme ‘n spel tussen werklikheid en fiksie. In die voorwoord van *De overval* (1997) maan die outeur dat alle ooreenkomste in die roman met die werklikheid bloot op toeval berus.[6] Die alomteenwoordige verteller lig ons nietemin vroeg in dat: “Niets in dit verhaal is gelogen. Alles is precies zoals ik het heb vertelden ook de bedragen kloppen exact” (Wieg 1997: 24). Tog word daar in die eerste afdeling verwys na die hoofkarakter wat ‘n jongman is en nou: “[...] in het werkelijke heden, iets ouder dan veertig jaar is – hij is een man -, gelooft dat hij van binnen, denkbeeldig, nooit ouder is geworden dan zestien jaar” (Wieg 1997: 10). By implikasie verwys werklike hede ook na ‘n onwerklike hede. Dat hy sestien jaar oud is van gees, kan hom nie ontsê word nie. Dit impliseer noodwendig dat ons oortuigings vorm wat bloot kognitief bestaan. So byvoorbeeld plaas hy sy geloof in ‘n geïnternaliseerde eksterne werklikheid - sy liefde vir die wiskunde. Die wiskunde is egter ‘n onwerklike werklikheid, omdat dit volgens die verteller buite tyd funksioneer.[7] Boonop is dit moontlik om ‘n reguit lyn die oneindigheid in te trek in die wiskunde, maar in: “[...] de

[6] Dieselfde strategie word deur Adriaan van Dis in die voorwoord van *Palmwijn* (1996) aangewend. “Elke overeenkoms met bestaande eilanden voor de kust van West-Afrika is niet toevallig, ook de politieke situaties zijn naar de werkelijkheid getekend, toch zal geen lezer het in Palmwijn beschreven eiland op de kaart kunnen vinden. Wie zich in een van de getekende personages herkent, beschikt over meer fantasie dan de auteur” (Van Dis 1996: voorwoord).

[7] Ten opsigte van die aard van die wiskunde verklaar hy dat: “Ze herinneren je ook niet aan de wereld buiten een gevangenis, maar geven je de kans op bijvoorbeeld ‘lange wandelingen’ door een andere werkelijkheid” (Wieg 1997: 35). Die wiskunde verleen toegang tot ‘n ideale wêreld wat hy in Gestalt-terme uitdruk as koördinate op koel papier, waarvan: “[h]et totale aantal meetkundige punten [groter is] dan het totale aantal gehele getallen of breuken” (Wieg 1997: 41). Sy wiskundig-filosofiese benadering is heel postmodern, omdat hy voortgaan en die

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

werkelijkheid loop alles krom. [...] de horizon loopt krom. De bomen staan scheef in het landschap. Menselijke verhoudingen zijn scheef. De randen van een grasveld kunnen nooit recht lopen, hoe mooi je het gras ook bijknipt" (Wieg 1997: 52).

As 'n oorlewingsstrategie, vir sy hulpelose toestand in die krommende werklikheid, oorweeg die ek-verteller die aanneem van 'n alternatiewe persoonlikheid. Sy oplossing is om te volg in die voetspore van: "Kaizer Sosa, de mythische, half Turkse, half Hongaarse misdadiger, die nooit iemand had gezien. Kaizer Sosa was een mythe" (Wieg 1997: 50). Volgens hom is Keiser Sosa selfs slimmer as die Duiwel, omdat hy almal kon uitoorlê dat hy nie bestaan nie, maar in der waarheid wel bestaan.

Hoewel die aanneem van alternatiewe persoonlikhede bespreek word onder die tema "ontwrigting van identiteit" is die voorkoms van hierdie verskynsel ewe belangrik vir die konstruksie van waarheid en realiteit. Hierdie punt word toepaslik aangeraak in *Phileine zegt sorry* (1996) waar die toneelspel die grense van die verhoog minag. By haar aankoms hoor Phileine, Max en sy medeakteurs: "[...] discussiëren over 'motivation' en 'acting the truth' "(Giphart 1996: 69). "Acting the truth" (Giphart 1996: 99) is ook die naam van die gedeelte in *Phileine zegt sorry*, waar Max met Joanne liefde op die verhoog bedryf. Die betekeniswaarde van die frase word gevolglik substansieel uitgebrei, om beide die didaskalia van die toneelstuk (*rOmEO-n-jULieT*) en toneel-eksterne gevoelens van die akteurs oor te dra.[8]

In 'n poging om die skade wat die toneelstuk aan Phileine en Max se verhouding aangerig het te herstel, verduidelik die regiseur Reginald aan Phileine dat: "'Als kunstenaar [...] zou een van je taken kunnen zijn dat zoeken naar grensen te polariseren,' [...] Mensen hebben vaste denkbeelden over de werkelijkheid en hun rol daarin. Nu verschilt de werkelijkeid van wat men denkt over de werkelijkheid. Dat verschil moet je als kunstenaar proberen bloot te leggen" (Giphart 1996: 114).

teenoorgestelde van die Gestalt-teorie verklaar: "Een oneindige klasse heeft de karakteristieke eigenschap dat het geheel niet groter is dan sommige van zijn delen" (Wieg 1997: 62).

[8] Wanner die toneelstuk vir die eerste maal opgevoer word verander die konvensionele spelling daarvan na *rOmEO-n-jULieT*. Die tipografiese spel met die naam van die toneel antisipeer die omwentelinge in die verhouding tussen Phileine en Max.

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

Uit ‘n fantasie in ‘n droom van paradokse

Die verskil tussen die werklikheid en dit wat hy dink oor die werklikheid, verteerwoordig die ruimte in *Siegfried* (2001) waarin Herter die aard van Hitler wil verklaar. “’U zei dat Hitler steeds onbegrijpelijker word. En toen zei u iets over de fantasie. Dat u hem met de fantasie wilt vangen’” (Mulisch 2002: 67). Herter redeneer dat, alhoewel die eksperiment al voorheen uitgevoer is kan dit herhaal word, omdat hý dit nognie uitgevoer het nie. Sodra Hitler vasgevang is in die fantasie, word hy noodwendig uitgelewer aan sy nihilistiese werklikheid. “De verbeelding kan het niet opnemen tegen de werkelijkheid, de werkelijkheid slaat de verbeelding buiten westen en klap dubbel van het lachen” (Mulisch 2002: 154). Die verbeelding kan nie in opposisie teen die werklikheid staan nie, omdat dit reeds ‘n werklikheid is. Die ironie is egter daarin geleë dat Hitler (nou ‘n fiktiewe karakter) in ‘n fiktiewe wêreld of droom (wat in *Siegfried* as niks beskou word) vasgevang is. Boonop is Herter se konklusie dat Hitler die Groot Niks (of is dit eerder droom?) is. Kan die beeld van Hitler beskou word as een van die volgende metafore: “Nu ziet Dolf zijn zoon weerspiegeld in de ruit, als een onscherpe foto in de krant” (Claus 1996: 8), of; “Het bleven echter vormen en bewegingen achter matglas, zichtbaar, maar onscherp” (Haasse 2000: 158)? Verder kan gevra word waarom Herter nie in metalinguale kommentaar betrokke raak, en soos die alomteenwoordige verteller in *Chaos en rumoer* (1997) oor Otto die volgende kan sê: “Tot hier en niet verder. Hij ging in verzet. Hij liet zich níet fictionaliseren” (Zwagerman 1997: 169). Laat hy hom nie fiksionaliseer, omdat hy reeds reëel is? Indien Hitler inderdaad niks is, maar steeds voorstelbaar is, kan die aanhaling uit *Fenrir* (2000) nie “waar” wees nie: “Over het onvoorstelbare kan men niet spreken” (Haasse 2000: 119).[9]

Ook in *Het theater de brief en de waarheid* (2000) herinner Herbert ons aan die onmoontlikheid om oor ‘n droom te praat. Of is dit eerder onmoontlik om ‘n droom in woorde voorstelbaar te maak?

[9] Otto Vallei verklaar in *Chaos en Rumoer* (1997) dat hy aan saalvrees ly, ‘n toestand vergelykbaar met agorafobie (die vrees vir ruimtes). Tog diagnoseer hy homself meer spesifiek, en skep hy sodoende ‘n “nuwe” diagnose wat andersinds nie bestaan nie. “Zaalvrees, zo was hij het bij gebrek aan beter [woorden] gaan noemen – want als het een naam had, dan bestond het. Hij probeerde het wel een aan anderen uit te leggen, maar niemand begreep er iets van” (Zwagerman 1997: 38).

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

> Om de tijd te doden wilde ik deze gedachtengang vervolgen, maar het librium deed zijn werk en trok mij de diepte in, waar ik belandde in een koortsachtige droom, die ik niet zal vertellen. Niet omdat ik het niet wil, maar omdat het onmogelijk is een droom te vertellen. Als je droomt is alles normaal, maar als je wakker word en je vertelt je droom is alles idioot. Omdat je droom niet idioot was toen je hem droomde, vertelde je dus niets anders dan je droom. Maar wat vertel je dan? Goed, ik droomde dus mijn onvertelbare droom, en ik werd wakker van gemiauw (Mulisch 2000: 42).

Vanuit ‘n agternaperspektief bedink Felix dat Herbert homself moet afvra wat hy nie vertel nie (Mulisch 2000: 61). Is dit wat nie vertel word gelyk aan die onvertelbare droom? Of is die onvertelbare droom ‘n simptoom van Herbert en Magda se kollektiewe geheueverlies, want ook Magda droom, maar die inhoud daarvan ontsnap van haar geheue. Magda se vertelling van haar droom “illusioneer” die droom verder om byna onbereikbaar gerelativeer te word. Magda vertel:

> Ik moet even in slaap zijn gevallen, want ik heb gedroomd, maar ik weet niet meer wat. Hoe is dat mogelijk? Hoe weet ik dan dat ik gedroomd heb? Toch ben ik er zeker van, ik voel de droom als een soort bal of bol diep in mijzelf, ergens onder in mijn buik; maar hoe ik mij ook inspan, ik kan hem niet zichtbaar maken (Mulisch 2000: 78).

Die geheue van die kind blyk meer vatbaar te wees vir die droom as die van ‘n volwassene. Na die dood van Tinka en die ontnugtering van Wêreldoorlog II, verklaar Louise in *Het lied en de waarheid* (2001): “[...] het was gemakkelijker om te onthouden wat je droomde dan om je te herinneren wat je in wakende toestand beleefde. Je wist soms niet eens of je iets zelf had beleefde of dat het gezien en verteld was door anderen” (Ruebsamen 2001: 380). Louise se beskouing verklaar ook Herbert en Magda se situasie. *Het theater de brief en de waarheid* (2000) bedek die karakters en hul wêreld agter ‘n sluier van leuens. Die bedoeling van die leuens is om ‘n alternatiewe werklikheid te skep waarin die karakters gemakliker kan funksioneer. Die geheueverlies (die ondroombare droom) waaraan Herbert en Magda “ly”, is in der waarheid die oorspronklike werklikheid wat onderdruk word deur

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

hul behoefte aan die leuen gekonstrueerde werklikheid.[10] Om gevolglik te argumenteer dat: “Poffertjes in je droom zijn geen poffertjes, maar een droom” (Wieg 1997: 63) deug nie, omdat die “poffertjes” (die droom) reeds realiteitswaarde het.

Dit sal ook nie deug om die droom as teenkant van die werklikheid te beskou nie.[11] Tante Simone vertel aan Nora, in *De tuin der onschuldigen* (1999), dat die huis maar pas leeg staan en dat sy die volgende groep skoolkinders eersdaags verwag. Dit is egter tante Simone se eensaamheid wat praat, daarom dat Nora dink: “Ze loog. Ze vertelde de droom, niet de waarheid” (Hemmerechts 1999: 21). Hoewel Nora tante Simone se hunkering na geselskap as ‘n droom of wens beskou, het haar droom konkrete gevolge en is dit waar.

In *Palmwijn* (1996) word Susan ook gekonfronteer met die spel tussen droom en werklikheid. “Slapen lukte me niet, [vertel sy] de beelden tolden door. Ik zag steeds weer de mensen die ik dagen geleden in de woestijn was tegengekomen. Die stoet over de heuvels, trillend in de lucht, als in een droom, maar het was geen droom geweest ... “ (Van Dis 1996: 32). Susan se herinneringe aan haar ontberinge in die woestyn laat die onderskeid tussen droom en werklikheid vervaag. “Zo verander een herinnering in een droom. Of was het toch andersom? Want hoe verward was ik niet de volgende morgen in dat vreemde bed. Waar was mij paard? En waar was ik?” (Van Dis 1996: 35).

Hoewel dit voorkom asof die droom-werklikheid die konkrete-werklikheid kompliseer, sluit die postmoderne funksie van drome aan by die aanvaarbaarheid van postmoderne paradokse. Droomanalise word immers gedoen om die latente droominhoud te interpreteer en te verstaan. Die simboliese betekenis van die droom wat tydens ‘n slaaptoestand gekonstrueer is, kan herlei word om ook betekenis aan

[10] Dieselfde situasie kom voor in *Ontaarde moeders* (1992) omdat die verkragting van Meijken en die geboort van haar kind noukeurig agter ‘n muur van leuens toegemessel is. “Soms weet ze zelf niet of ze waakt of slaapt, of ze zich in droom of werkelijkheid bevind. Is het bijvoorbeeld echt waar dat ze zevenendertig jaar geleden met Gert Balm is getroud, drogist te Sibculo?” (Dorrestein 1992: 36).

[11] Miskien is dit meer gepas om soos Epi Brons ‘n onderskeid te tref tussen droom en nagmerrie, eerder as tussen droom en werklikheid. Wanneer Epi Brons se verhouding met sy vrou skipbreuk ly, verklaar hy dat: “[...] de vrouw van je dromen in principe ook de vrouw van je nachtmerries is” (Giphart 1999: 120).

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

die wakker toestand te gee (Plug *et al.* 1997). So byvoorbeel skryf Rogi Wieg oor sy ouma wat: "[...] hem vaak bezoeken, in dromen en herinneringen. Zij was voor hem het symbool van een volmaakt uitgeleefd leven [...]" (Wieg 2003: 12). In die lig van die selfmoord-tema van *Kameraad scheermes* (2003) dien haar teenwoordigheid in sy psige as die motivering vir sy voortbestaan. Sy voortbestaan verklaar hy met behulp van die volgende paradoks: "Ik droomde van mijn ondergang. Deze droom hield me in leven. Gekker kon het niet" (Wieg 2003: 103).

Problematiese vrae, wat na aanleiding van sy mislukte selfmoordpoging ontstaan, kan nie beantwoord word nie: "De antwoorden zijn niet eenduidig, ze zijn vaag, monden uit in een 'ja' en een 'nee' tegelijkertijd. Ik denk dat je niet dood wilde. Je wil alleen niet meer het leven dat je moet lijden" (Wieg 2003: 45). Sy verhouding met die lewe en dood lei Wieg om 'n eksistensiële paradoks te skep: "Binnen een redelijk 'draaiende' mensenleven is de dood tegelijkertijd altijd en nooit actueel. De sterfelijkheid is even werkelijk als onwerkelijk" (Wieg 2003: 18).[12]

Die mortaliteitsparadoks strek oor tekste heen, want ook in *Palmwijn* (1996) ervaar Susan die dubbelsinnigheid daarvan. "Dood was niet dood op het eiland, en weg was niet weg, daarvoor had het verleden te veel tekens actergelaten. Niet alleen de verraderlijke kust, maar vrijwel ieder huis herinnerde aan een afscheid" (Van Dis 1996: 10). Die afwesigheid van die vlugtelinge is so intens teenwoordig in die tekens op die eiland. Selfs die noodlottige vlugpogings herinner ons aan die vlugtelinge se lewens en dood. Maar, selfs hul dood nie kan nie van die lewe ontsnap nie. Haar rare ondervinding op die eiland lei tot 'n verdere paradoks naamlik: "Ik voel me tot Afrikanen aangetrokken omdat ik ze niet begrijp. Misschien hoorde ik er daarom nooit bij": (Van Dis 1996: 16).

[12] Ook Wieg se gediagnoseerde toestand van major depressie laat die outeur kontrasterende gevoelens tegelykertyd ervaar. Hieroor skryf hy: "Ik loop over een grasveld en herinner me hoe ik vroeger over een grasveld liep. Dat was anders: vlotter, echter. Eigenlijk lijk ik nu boven het gras te zweven en tegelijkertijd voelt de zwaartekracht zo sterk aan dat ik me nouwelijks kan voortslepen" (Wieg 2003: 49). Dit blyk egter dat toestande van depressie bydra tot die ervaring van paradokse. Tydens terapie kom die volgende aan die lig in Zes sterren (2002): "'de man die duizenden kilometers in Nederland heeft afgelegd, was bang voor reizen,' zei hij. 'Heb je het nooit met Siem zelf over die reisangst gehad?, vroeg hij" (Zwagerman 2002: 73).

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

Die ongemak waarmee die postmodernisme geassosieer word, hou direk verband met die demokratisering van die waarheid en realiteit. Die paradoks is by uitstek 'n stylmiddel wat deur die postmoderne denker gebruik word om op oënskynlike teenstrydighede te dui wat insgelyks versoenbaar is.[13] Die fiksionalisering van realiteit en die aanvaarding van veervuldige realiteite is teenstrydighede wat versoenbaar is. Die postmodernisme ontbloot egter 'n oormaat teenstrydighede, daarom dat die samelewing gediagnoseer kan word met "storie-skok".

"Storie-skok" as simptoom van veelvuldige realiteite

Die delegitimasie van of ongelowigheid teenoor universele metanarratiewe word geassosieer met die paradoksale aard van die postmodernisme. Of soos Young dit stel: "Stories shape meaning in listeners and tellers, and so come to be believed as true; it is not that they are meaningful because they are true" (1997: 39). Om buite gedeelde stories te leef, beteken dat afstandelikheid, onsamehangendheid en onsekerheid uitgenooi word. Om in die storielandskap te leef sonder dat een ware storie die leidende narratief is, laat ons besef dat alle stories bloot moontlike variasies op die waarheid bied. Hierdie moontlike variasies op die waarheid gee daartoe aanleiding dat ons aan, soos Young (1997) dit noem, "storie-skok" lei. Die afwesigheid van 'n outoritêre waarheid laat ons angstig soek na heersende narratiewe.

Die sosiale konstruksionisme merk op dat die postmoderne narratiewe terapeut die kliënt moet bystaan om die vertellersrol op te eis, sodat ons karakters in ons eie stories kan wees, eerder as om dormante antagoniste in die stories van ander te wees.[14] Persoonlike stories is nou self-legitimerend. "A story told by a

[13] In die kortverhaal "Slaag" word 'n paradoks gebruik wat die postmoderne teenstrydighede akkuraat illustreer: "'Jezus Karin, vraag niet naar de bekende weg. 'Sla me, sla me,' zei de masochist. 'Nee, nee,' zei de sadist. Moet ik zulke lesjes opdreunen? Zwarte romantiek, the joy of suffering?' " (Zwagerman 1998: 36).

[14] Ons kan egter ook aktief betrokke wees in die stories van ander. Wanneer haar ma 'n verhaal vertel leef Louise haar so daarin dat sy as't ware daarin opgeneem word. "Zozeer geloofde ik daarin dat ik weleens 'pas op pas op' schreeuwde als ik vreesde dat zij door het monster besprongen werd waarover zij vertelde" (Ruebsamen 2001: 21).

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

person in his/her own words of his/her own experience does not have to plead its legitimacy in any higher court of narrative appeal, because no narrative has any greater legitimacy than the person's own" (Parry & Doan 1994: 26-27). Boonop meen Bertrando dat: "The self is necessary to tell our own stories" (2000: 93).

In 'n tyd van verskillende wêrelde en verskillende tale, sal verskillende meervoude van die self opgeroep word om die verskillende opvoerings wat ons in verskillende wêrelde opvoer, uit te voer. Die gedelegitimeerde postmoderne wêreld is 'n ruimte waarin geen waarheid universeel gerespekteer word nie.[15] Ed Waterland se verhaal (*Het hart aan de rand van de stad*) wat handel oor Otto Vallei in Joost Zwagerman se roman *Chaos en Rumoer* (1997) (wat op 'n outobiografiese insident gebaseer is), skep die wêreld waarin Zwagerman, Vallei, en Waterland leef. Ten einde die verhaal te legitimeer vra Stan aan Vallei: "Je zegt dat het jouw verhaal is en ontkent dat het jouw verhaal is. Red je dáár maar eens uit" (Zwagerman 1997: 167).

In beide die wetenskappe (dink byvoorbeeld aan die evolusieproses in die biologie) en die sosiale studies dien stories as gemeenskaplike noemer wat mense in aaneenlopende verhoudings skakel. So beskou, beteken dit dat narratiewe in mindere mate 'n refleksie van die wêreld gee as wat dit die wêreld skep (Sluzki 1992). In *Souffleurs van de duivel* (1996) word die skeppende krag van stories beklemtoon: "Ik controlleerde gedurende onze lunch meer dan zes verhalen en ik begreep dat mijn oma's waarnemingen en herinneringen de werkelijkheid hadden gemaakt. En deze werkelijkheid was opgebouwd uit verhalen, net zoals de werkelijkheid van mijn ouders en zoals mijn werkelijkheid" (Wieg 1996: 189).[16]

Selfs al beskou ons verskeie geloofsoortuigings net as stories, is die stories steeds belangrik in ons strewe na sin. Die stories is al wat ons het, en in 'n sin is dit

[15] Ten opsigte van die legitimasie van waarheid meen Luntley dat:

> […] the legitimisation of concentrating our attention on our own stories and our own predicaments and averting our gaze from the philosophical misconception that truth must always involve a 'turning in' to the divine. The prize is the ideal that there is truth aplenty to be had right here and now from within the local human perspective" (1995: 18).

[16] Ook Edley bevestig die skeppingskrag van spraak en tekste. "Reality' isn't so much mirrored in talk and texts as actually constituted by them" (2001: 435).

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

University of Pretoria etd – Prinsloo, C M S (2005)

al wat ons is (Doan 1998). In *Siegfried* (2002) verklaar Herter dat: “God is ook een verhaal, maar ik ben polytheïst, een heiden, ik geloof niet aan één verhaal, ik geloof aan veel verhalen” (Mulisch 2002: 24). Die vermoë om in verskeie verhale te glo, skep die moontlikheid van variërende storie-toleransies. Met ander woorde, die dosis stories wat ons benodig, wissel van persoon tot persoon. Die behoefte aan ‘n toename in stories lei tot “storie-skok”, daarom dat (onder andere) sosiale destabilisering die storie van ons tyd is. Dit is ‘n storie wat ingebed is in die bloudruk van ons bestaan. Dit is ‘n storie oor die ontwrigting van tyd wat ons angsvallig besmet met siekte en dood, en ons in voortgesette oorloë en revolusies die ewigheid in sal forseer.

3 Sosiale destabilisering

Sosiale destabilisering is ‘n storie wat nie deur metodologiese afdelings onderbreek kan word nie, omdat die postmodernisme minagtend voortskryf aan dié storie van ons tyd. “De afgelopen twaalf jaar is er meer veranderd dan gedurende de hele Middeleeuwen” (Mulisch 2000: 52). Die afgelope twaalf jaar het daar nie alleen meer veranderinge ingetree as gedurende die Middeleeue nie. Die laaste dekade markeer ‘n tydperk van veranderinge wat selfs die modernisme in geheel minimaliseer. Die postmodernisme kan inderdaad as metafoor van ‘n sosiale, kulturele en politieke revolusie beskou word.

Híérdie tweede oorkoepelende tema handel oor die gevoel van sosiale destabilisering waarmee die postmodernisme gepaardgaan. In dieselfde mate as wat “storie-skok” beskou word as ‘n simptoom van die blootstelling aan veelvuldige waarhede en realiteit, kan elkeen van die vier temas beskou word as ‘n simptoom van die postmoderne bewustheid. Die argument volg logies dat die problematiek van postmoderne waarheid en realteit aanleiding gee tot grootskaalse sosiale destabilisering.

Uit die Nederlandstalige letterkunde blyk dit dat sosiale destabilisering verband hou met ons begrip van tyd, tydelikheid en ewigheid. Die argument in dié gedeelte verloop ook ooreenkomstig genoemde begrippe. Ons begrip van tyd hang ten nouste saam met die gefragmenteerdheid waarmee die postmoderne landskap beskryf word. Die gefragmenteerdheid van ons eksistensie staan in ‘n wisselwerkende verhouding met die ervaring van ons tydelikheid. Die

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

University of Pretoria etd – Prinsloo, C M S (2005)

tydelikheidsgevoel word bekragtig deur die herhaaldelike belewenis van angs, die dood en siekte. Die doodstema word gerig na aanleiding van die verlossinsgmoontlikhede daarvan, die herhaling van selfmoord as tema en laastens die rouproses. ‘n Ewigheidsbewussyn word egter deur die nuwe media (spesifiek die televisie) gekweek. Hoewel die media toegang tot die ewigheid verleen, vervreem en verbind dit ons op paradoksale wyse met ‘n ontwrigte en besmetlike wêreld van oerverval. Dit is ‘n wêreld van verval wat literêre rekenskap eis van die oorlog en geweld wat Europa en die mensdom sedert 1940 op die maat van ‘n atonale melodie laat dans.

Verwysings na oorloë en revolusies rig in mindere en meerdere mate die verhaalgebeure in ten minste tien van die romans wat in die studie ingesluit is.[17] Dit is egter nie die bedoeling om die oorloë te rekonstrueer nie, maar eerder om die “nuwerwetse” betekenis van die “dekonstruksie” daarvan te agterhaal.

In *Palmwijn* (1996) is daar sprake van vier oorloë. Die eerste verwysing is die van Sow wat aan Susan vertel dat hy om Europa se bevryding geveg het in Southhampton. “’De Tweede Wereld Oorlog.’ Je hoorde hem de hoofdletters uitspreken” (Van Dis 1996: 23). Ten spyte daarvan dat Sow gehelp het om Europa te bevry, het dit hom nie gebaat nie omdat hy nou gestrand is op ‘n eiland wat deur Europiërs gekoloniseer word. Susan vertel op haar beurt dat haar seun Jim in die Viëtnamese oorlog moes veg. “Maar Jim moest naar Vietnam, als een van de eerste van onze stad. Mijn man vond het prachtig – ‘dit is mijn zoon Jim, hij is marinier en

[17] In die werk wat ingesluit is van Dorrestein,Giphart, Hemmerechts, Palmen en Zwagerman, kom die Tweede Wêreldoolog, maar geen ander militêre revolusies ter prake nie. Die gemene noemer wat hierdie outeurs verbind is dat hulle sogenaamde jonger outeurs is wie se verbintenis met onder andere Wêreldoorlog II minder direk is as die sogenaamde ouer outeurs. Dit is ‘n verbintenis wat gepas deur Van Dis in *Palmwijn* (1996) saamgevat word: “Wat weet ik eigenlijk van die oorlog? Ik ken alleen de verhalen van thuis – de achterafverhalen van na het grote zwijgen [...]” (Van Dis 2000: 52). Die onderskeid tussen jonk en oud veroorsaak nie dat die een of ander “groep” se werk hoër aangeskrewe is as die ander s’n nie. Die verhale wat oorlogsverwysings bevat is *De geruchten* (1996), *Palmwijn* (1996), *Indische duinen* (1994), *Sleuteloog* (2002), *Het woeden der gehele wereld* (1993), *Een varken in het paleis* (1998), *De Tweeling* (1997), *Een bed in de hemel* (2000), *Siegfried* (2002) en *Het lied en de waarheid* (2001).

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

vecht voor onze vrijheid in Vietnam' -; kon hij met zijn vaderschap toch nog een heldendaad verrichten" (Van Dis 1996: 42). Hieruit is dit duidelik dat Jim se betrokkenheid in die oorlog meer te doen het met sy vader se ego as die oorlog self. Die derde verwysing (nader aan Suid-Afrika) kom van Diller wat aan Susan vertel van die Angolese oorlog in die jare sewentig. "'Ik zal u een sterk verhaal vertellen. Toen ik zeventien was woonden we niet ver van de Caprivi. Oolog, gedoen, vijf landen ruziënd om een strook gras" (Van Dis 1996: 61). Die sinneloosheid daarvan klink duidelik in sy laaste sin waar verwys word na vyf lande wat oor 'n strook gras rusie maak. Maar, steeds het gras nog nie oor die letsels van díe oorlog gegroei nie. Die vierde verwysing hou verband met die verhaalgebeure wat sentreer om die eilandrevolusie tussen Noord en Suid. Die sinneloosheid van die oorlog in bogenoemde drie verwysings word ook in die laaste verwysing bevestig wanneer die vlugboot sink onder die gewig van die vlugtelinge en geeneen oorleef nie.

Wanneer die Tweede Wêreldoorlog uitbreek, vra Louise in *Het lied en de waarheid* (2002) aan haar vader of dit 'n ongelukkige voorval is en of dit bloot verkeerd is, waarop hy antwoord dat dit beide is. Die dehumaniserende uitwerking van die oorlog op haar vader is selfs aan die jong Louise sigbaar: "Mijn vader was een romantische dromer, vol goede moed, die pas laat in zijn leven toch nog de hoop heeft verloren. De eerste wereldoolog had zijn geloof in de goedheid van de mens niet kunnen breken. Dat deed de tweede pas" (Ruebsamen 2001: 245).

Ook in *Siegfried* (2002) is die "(on)gelooflike" uitwerking merkbaar in Herter se woorde aan egpaar Falk, wat hul aangenome seun Siegfried as't ware moes offer ter wille van Hitler. "Jullie hebben iets verschrikkelijks meegemaakt, het zal nog heel lang duren eer het werkelijk tot jullie doordring, en misschien zal dat nooit gebeuren" (Mulisch 2000: 15). Die ontberinge van Anna en Lotte in *De tweeling* (1997) is 'n sprekende voorbeeld van die oorlogswerklikheid waarmee daar afgereken moet word. Wanneer díe werklikheid oorweldigend word, vra Anna: "Miljoenen vallen in deze rotoorlog, tot het einde toe zal lukken? Waarom, er zijn er al zoveel gestorven, waarom ik niet? Voor mij is het niet erg om dood te gaan, dat gaat heel snel, maak je geen zorgen" (De Loo 1997: 311). Beide Anna en Lotte staan geliefdes af, of miskien eerder, moet noodwendig geliefdes en hulself aan die oorlogsgod offer.

In "Fragmenten van Sofia Rozenberg" uit *Souffleurs van de duivel* (1996) vertel die ek-verteller van die verliese van sy vriendin se moeder: "Sofia's moeder

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

verloor meer dan honderd familieleden in de oorlog. Ooms en tantes, neefs en nichtjes, ze werden opgehaald en vergast. Later verloor ze haar tweeling en daarna haar man" (Wieg 1996: 16). Die verteller se eie grootvader sterf in 'n konsentrasiekamp van die honger in die voorjaar van 1945.

Die herinneringe aan die die konsentrasiekamp is 'n werklikheid wat selfs 'n nadraai maak in die drome van geslagte na die oorlog. In 'n angswekkende nagmerrie beleef Nora skeideingsangs van haar vader.

> Op een nacht droomde ik dat papa Judith, Heleen en mij na een concentratiekamp bracht. Eerst waren we allemaal samen gaan picknicken, en toen zette hij ons bij dat kamp af. *De hoogste tijd voor mij,* zei hij. *Ik stap maar een op.* Hij duwde ons het kamp in, en reed met gierende banden weg. De droom maakte mij zo panisch dat ik wakker werd van angst" (Hemmerechts 1999: 69).

Die betekenisvolheid van die droom is daarin geleë dat Nora se vader alleenlik in die droom 'n rol vertolk, en van die res van die verhaal en haar lewe afwesig is. Selfs meer betekenis kan toegevoeg word wanneer ons Mevrou Werner se woorde uit *Sleuteloog* (2002) in gedagte hou: "Door oorlog en bezetting is ons iets essentieels ontnomen" (Haasse 2002: 36).

In *Het woeden der gehele wereld* (1993) dien Wêreldoorlog II as die gebeurtenis wat die verhaal in beweging bring. Die Majuba-2 ('n haring vissersboot) sou enkele dae na die Duitse inval van Nederland uit Rotterdam vlug na Engeland. Helaas was die vlugpoging 'n mislukking en al die opvolgende verhaalgebeure staan in die skadu van die noodlottige aand van 10 Mei 1940.

In 'n mindere mate staan die gebeure in *De geruchten* (1996) in die teken van die Tweede Wêreldoolrog. Alma het tydens die oorlog soldate versorg in Duitsland, maar met René se terugkeer (van die front in Afrika) word 'n swastika op familie-Catrijsse se winkelgewel gesmeer. "'En ons huis is geverfd met zwarte strepen. Moeder zegt dat het hakenkruisen zijn omdat zij in de oorlog bij Hitler is geweest.' Niet bij Hitler, zotteke, maar in Duitsland. Uw moeder hielp gewonde soldaten verzorgen" (Claus 1996: 115). Net soos Anna in *De tweeling* (1997) tot op haar sterfbed verwyt word vir haar verwantskap met Duitsland, lei familie-Catrijsse onder Alma se (die Vlaamse?) betrokkenheid by Duitsland tydens die oorlog.

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

Die morele en fisiese "agteruitgang" wat Claus in *De geruchten* (1996) skets, kenteken ook die postmoderniteit en die agtergrond waarteen *Onvoltooide verleden* (1998) afspeel.[18] Besmetlikheid waarin verval en anargie die botoon voer, omhul karakters in ruimtes wat herinner aan die moerasagtige *Metsier*-nes (1950). In *Onvoltooide verleden* (1998) sien die ruimte as volg uit: "Het hele huis stond op een paar hectaren doorzeken pappige aarde waar geen groente of geen bloem kon groeien. De boerderijen aan de weskant waren besmet tot in de grondvesten. De mensen kregen er botkanker. De melk van die koeien bevatte puur vergif" (Claus 1998: 135-136).

Asof die behoefte aan vergiftiging onlesbaar is, doen Claus verantwoording van 'n dwelmkultuur wat selfs giftige koeimelk neutraliseer. In die name van die klubs, waar nagtelike aktiwiteite plaasvind, is die onheil wat geantisipeer word reeds teenwoordig.

> Wij verwys na die jongelui wat by die klubs uithang met name *Voodoo* en *Paddock*. Ook niet voor de vraag met wat voor een poedertje of pilletje of prikje ze de nacht doorkomen. Het zijnt dat er nu een pilletje bestaat waardoor ge uw geboorte opnieuw beleeft, het moment waarop ge uit uw moeder komt (Claus 1996: 180).

In *Phileine zegt sorry* (1996) maak verslawing 'n buiging in 'n openbare ruimte. Phileine skets 'n toneel in 'n park in Manhattan waar 'n dwelmbende hul geld van 'n afhanklike opeis. Met behulp van 'n metafoor beskryf sy die man (wat waarskynlik onder die invloed van dwelms is) as 'n danser wat tussen messteke en klappe sy passies uithaal en desperaat aan die bende skree: "*Don't! Push! Me! Cause! I'm*

[18] Die agterlike toestande wat Claus in *De Metsiers* (1950) skets, word egter oortref deur die situering en beskrywings in *De geruchten* (1996). So byvoorbeeld word die susters van 'n Christelike orde verkrag en Lucie sterf misterieus wanneer sy aan haar ma vertel: "'Voor honderd frank, mama, voor honderd frank,' raaskalt Lucie stilletjes, 'de duivel heeft mij aangeraakt'" (Claus 1996: 81). Die wyse waarop Leipe Nietje sterf is ewe bedenklik, want die: "[...] lag, onder de zweren. Van de zolen van zijn voeten tot zijn kruin. Ook over zijn doodsstrijd deed hij langer dan de gewonde Alegemse mens. Zijn vel viel vaneen, zijn huid verdroogde zienderogen. Toen kwam hij uit de coma en zei dat hij doodging en het was zo" (Claus 1996: 158). En Michel Blommaert braak drie dae aaneen blou skuim, waarna hy te sterwe kom.

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

University of Pretoria etd – Prinsloo, C M S (2005)

Close! To! The! Edge!" (Giphart 1996: 75). Die titel van hierdie gedeelte is heel gepas *De wereld een dansfeest*.[19]

Die metaforiese dansfees ken geen grense, vandaar die universele karakter daarvan. In *Palmwijn* (1996) bely Susan haar afhanklikheid: "Als ik bij Diller was geweest, moest ik de palmwijn uit mijn poriën spoelen. Telkens zei ik hardop tegen mezelf: Dit was de laaste keer. Een paar dagen later liep ik het pad naar het fort weer op" (Van Dis 1996: 72). Susan se fisiese verval is ook merkbaar aan haar geskifte klere waarvan die knope gebreek is. Op beide fisiese en psigiese vlak verraai haar swerwerskap haar agteruitgang: "Zodra ik was aangesterkt zou ik verder gaan ... verder naar waar? Ik reisde al jaren zonder plan [...]" (Van Dis 1996: 41).

Soos Susan, reis die postmoderne mens deur die postmoderne landskap sonder plan of met verwarrende rigtingwysers. Die verdwaaldheid waarmee ons voortreis, is waarskynlik verantwoordelik vir die ambivalente gevoelens teenoor die bestaan van 'n Godheid. Hoewel Bybelse verwysings as intertekstuele tema later bespreek word, is dit gepas om hier die wroeging van die postmoderne mens in twee prominente aanhalings weer te gee. Die wroeging hang ten nouste saam met Nietsche se verkondiging van die dood van God en die besmetlikheid van 'n moreel korrupte wêreld. In *Een hart van steen* (1998) vra Ellen:

> En wie, trouwens, hield de kosmos nu draaiende, wie zette er 's nacts sterren aan het firmament? Alles kwam op haar neer, [...] Terwijl ze

[19] Tydens Letterman se program vra David aan Phileine waarom dit so is dat Nederland 'n immorele beeld uitdra. Alle programme mag klaarblyklik gebeeldsend word, van pornografie op die kinderkanaal tot propaganda vir groepseks. Phileine beaam dat Nederland die verdorfste land is wat sy ken. Die wellustigheidstema word ook intertekstueel in *Zes sterren* (2002) aangeraak, wanneer Justus verwys na 'n artikel wat hy in 'n Amerikaanse glanstydskrif gelees het. Hierin verklaar die outeur dat:

> [...] seks niet anders kon zijn dan een diabolische poging om het paradijs terug te winnen, een vals licht dat de seksuele Lucifer verspreidt om onze ondergang te bewerkstelligen. Die notie leek me oom Siem op het lijf geschreven. Hij maakte jacht op afgeprijsde seksuele Lucifers. Gekooid door een hardnekkig masochisme daalde oom Siem af naar de onderste sport van de ladder [...] (Zwagerman 2002: 148).

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

> kookte, terwijl ze Sybille haar huiswerk overhoorde of Michiel inwreef met zijn zalf, veroorzaakte ze aan de andere kant van de wereld overstromingen waardoor complete dorpen in de modder verdronken; ze veroorzaakte dat vulkanen hete lava braken, dat kinderen op kale vlaktes omkwamen van de honger, dat corrupte kolonels naar de macht grepen, dat de oerang-oetan bijna uitstierf, dat er in ieder steeg ter wereld werd verkracht, geroofd en doodgeschopt, dat er op Cape Canaveral een lancering mislukte, dat er in Calcutta een lepra-uitbarsting plaasvond en dat Elvis Presley zich op Graceland doodvrat van verdriet' (Dorrestein 1998: 221).

In sy persoonlike kroniek filosofeer Wieg oor die verhouding tussen goed en kwaad. Dit is 'n volgens hom 'n onderskeid wat gebaseer is op die Christelike dogma waarmee die werklikheid vereenvoudig word. Meer problematies is sy beskouing van God en die mens as skepper:

> Volgens het Oude Testament schiep God de wereld én veroorzaakte Hij de zondvloed. Dat wat Hij schiep, kon Hij vernietigen, omdat het niet voldeed aan Zijn eis van volmaaktheid. Misschien had God niet het talent de mens tot in de perfectie te scheppen en speelde Hij een spel met zijn creaties vanuit een kinderlijk, narcistisch, prestatiegericht ego. Hij wilde scheppen, maar ook Zelf schitteren. Ik was waarschijnlijk zoals deze God (Wieg 2003: 39).

Tyd

In die lig van Wieg se selfmoordpoging kan díe aanhaling geïnterpreteer word dat Wieg as skepper van sy lewe ook die vernietiger daarvan kan wees. Dieselfde tema word in *Zes sterren* (2002) aangespreek met die verskil dat die verband tussen die doodsdrang en tyd gelê word. Oor sy oom se selfmoord vertel Justus:

> Vanaf het ogenblik van zijn doodsbesluit was hij heer en meester over de getallen, de tijd. 'Zijn tijd was gekomen.' Op dit cliché zal wel nooit een gebruiksverbod komen te staan. Siem had 'zijn' tijd naar zijn hand

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

> gezet; had de eeuwige terugkeer der dingen – de routine [...] – gesaboteerd en vermorzeld (Zwagerman 2002: 177).[20]

Ook Susan (in *Palmwijn* 1996) wat vermoedelik selfmoord pleeg, was eens van tyd vervreem. “De heuvels hadden hier geen namen meer, ik was in de tijd en op de kaart verdwaald” (Van Dis 1996: 32). Ook haar konkrete ruimte word van bestaande tyd ontneem, en nuwe tyd ingelei. So byvoorbeeld moet die Katolisisme op die eiland die knie buig voor die Islam, want: “[...] vijf keer per dag kom de muezzin naar de megafoon van de minaret en riep de gelovigen op tot gebed. Tijd zong op het eiland. Vroeger leefden de mensen bij de klok van de katholieken, maar de steeds heviger wordende woestijnwinden hadden het uurwerk onklaar gemaakt [...]” (Van Dis 1996: 11).[21]

In *De zonnewijzer* (2002) speel tyd nie so ‘n groot rol as wat die titel antisipeer nie. Die prag van die antieke sonwyser lok gaste na die laboratorium se tuin waar die uitsonderlike Datura-plant sigbaar is. Miskien is die uitdrukking “tyd sal leer” hier meer gepas, omdat die sonwyser (tyd) uiteindelik die moordenaar uitgewys het. Die slagoffer, Roos, het egter ’n versameling klokke besit, en Leonie vra tereg: “Maar ... al die klokken ... waarom had Roos zoveel klokken?” (‘t Hart 2002: 22).

Karaktertipes word dikwels in terme van hul assosiasie met tyd uitgedruk, en in *Siegfried* (2002) merk Herter op dat nie Falk of Julia horlosies dra nie. Die twee karakters, wat by implikasie “uit tyd” is, is juis nugter betrokke in die nie-fiksionele verhaallyn. Dieselfde gebeur met Otto in *Chaos en Rumoer* (1997) wanneer die fiksionele op sy verhaal beslag lê, en hy strydend in tyd wil bly. “De voorstelling heette *Rosa: gestolde tijd.* Tijd die stolde – voor minder deden die neo-avant-gardisten het niet. In Otto’s boeken was de tijd nooit gestold. Als het in het verhaal

[20] As gevolg van sy skuldgevoel oor oom Siem se dood sê Justus dat selfs tyd geen uitkoms bied. Wanneer Oom Siem se spirituele teenwoordigheid ontdraaglik raak, smeek Justus Siem om hom met rus te laat.

[21] Teenoor die verloop van tyd in Afrika word die Westerse konseptualisering daarvan voorgestel deur handelaars. “En zoals altijd, op afstand, de bazen die telkens de manchetten van hun schoongewassen overhemden optrekken, omdat ze so vaak op hun horloge moeten kijken [...]” (Van Dis 1996: 50).

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

zo uitkwam, had hij altijd [...] opgeschreven hoe laat het was" (Zwagerman 1997: 135). Afhanklikheid van tyd impliseer dat kousaliteit en die teleologie aanvaar word.

Postmoderne werke erken dat kousaliteit verlore is. Szegedy-Maszák (1987) meen dat kousaliteit verbonde is aan die teleologie. Kousaliteit is immers afhanklik van doelgerigtheid. Dit beteken dat indien kousaliteit negeer word, die doelleer (teleologie) daarmee saam ontken word. Die ontwikkeling van 'n verhaal (wat kontinuiteit impliseer) is byna ondenkbaar sonder hierdie interafhanklike verhouding. Kousaliteit en teleologie bepaal die perspektief waaruit gebeure beoordeel word. Natuurlik hou hierdie navorsingsmetode wat Szegedy-Maszák beskryf, verband met wetenskaplike metodologie wat streef na die "illusionêre" objektiewe waarnemer.

Szegedy-Maszák meen verder dat omrede kousaliteit afhanklik is van 'n doel, dit ook die preservering van die individu, gemeenskap, instansies en kulture impliseer. Hoewel dit inderdaad voorkom, uit die verhale wat bestudeer is, of die ontkenning van kousaliteit bydra tot die destabilisering van die individu en ander betekenisvolle strukture, beteken dit nie dat die verval wat daarmee gepaardgaan vermy móét word nie. Verval is immers 'n alternatiewe bestaansvorm waarmee ander gemaklik kan wees.

Die narratiewe strategieë wat met die destabilisering van kousaliteit gepaardgaan, kan geïdentifiseer word as sirkulariteit, die oop einde en van toeval afhanklike ordeninge (Szegedy-Maszák 1987). In postmoderne werk kan sirkulariteit gebaseer word op herhaling, soos wat ons veral in die nuwerwetse musiek hoor. 'n Oop einde ondermyn daarom juis die teleologie.

Waarom is die teleologie nie belangrik in postmoderne werke nie? Szegedy-Maszák (1987) bied twee redes: 'n Re-evaluasie van die persoonlikheid en die psige wat lei tot die herinterpretasie van menslike motiewe en kousaliteit in die algemeen. Die belang van die teleologie neem af omdat die reaksie teen die evolusieteorie feller raak. "De neo-nazi's, zei ik, waren romantische jongelui met heimwee naar het verleden, maar de echte nazi's hadden daar geen last van gehad. Dat was een heel ander slag; die waren niet gebiologeerd door een gruwelijk verleden maar door een gruwelijke toekomst" (Mulisch 2000: 32). Natuurlik beteken dit dat 'n teleologiese bestaan aangehang word, maar die verhaalstruktuur van *Het theater de brief en de waarheid* (2000) is so oorweldigend postmodernisties dat die verhaal in der

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

University of Pretoria etd – Prinsloo, C M S (2005)

waarheid tyd, kousaliteit en die teleologie relariveer.[22] Hierdie kenmerk dra daartoe by dat Szegedy-Maszák verklaar dat: "The random ordering of bits of plot became especially strong in recent years, changing our reading habits and generic expectation" (1987: 44).

Die algemene eienskappe van die postmoderne roman is fragmentering, diskontinuiteit en 'n weersin in selektiwiteit. Hierdie eienskappe kom meer konkreet voor in die meganismes van narratiewe organisering soos duplisering en vermenigvuldiging. Op die vlak van die narratiewe diskoers manifesteer duplisering en vermenigvuldiging van die skryfproses en die verdeling van die narratiewe subjek in verskillende narratiewe instansies (Musarra 1987).

Hassan (1987) verwys ook na fragmentasie as een van die "eienskappe" van die postmodernisme. Hy lig dit toe deur te verwys na onder andere die kunsvorme collage en montage. Natuurlik is dit nie nuut nie, maar die wyses waarop dit nou gebruik word, verskil van vorige gebruiksmoontlikhede. Tussen die fragmente selekteer die leser alternatiewe moontlikhede of trek die leser self verbande (Bartens & D'haen 1988). "Ook het leven is voor het bewustzijn niet één onderbroken vloeiende stroom van beleefde tijd en ervaringen, maar is samengesteld uit *fragmentariese momenten*, momenten van meer of minder bewust zijn of van onbewust zijn" (Polet 1972: 92).

Fragmentariese vertellings kan ook ooreenstem met die klassifikasie term, raamvertelling. 'n Raamvertelling geskied wanneer die verhalende geheel saamgestel is uit die samespel van verskillende binne-vertellings. Twee tipes

[22] In die strukturalistiese verhaalteorie word die terme *fabula* en *sjužet* gebruik om onderskeidelik te verwys na 'n werk wat 'n verhaallyn bevat aldan nie. Die *fabula* of storie is onlosmaaklik gebonde aan tyd en kousaliteit. Dit gaan oor meer as net 'n opeenvolging van gebeurtenisse omdat oorsaak en gevolg sentraal staan. Wanneer daar op kousaliteit ingeboet word, raak chronologie belangriker. Die *fabula* kan gevolglik beskryf word as die versameling gebeurtenisse wat in wisselwerkende verhouding kousaal met mekaar verbind is. Die *fabula* kan onafhanklik van die teks as parafrase herhaal word. "In die literêre werk word die gebeurtenis egter anders gerangskik as in die fiktiewe werklikheid ter wille van die artistieke kwaliteit van die werk. Die weergawe van 'n bepaalde *fabula* in 'n bepaalde verhalende teks wat 'n eiesoortige ordening en aanbiedingswyse insluit, is die *sjužet*" (Du Plooy 1992: 120). Die *fabula* vertel wat in die literêre werk gebeur terwyl die *sjužet* aantoon hoe die leser daarvan kennis neem.

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

raamvertelling kan onderskei word: die geraamde enkelvertelling en die sikliese raamvertelling. Die verteller in ‘n geraamde enkelvertelling steun dikwels op ‘n fiktiewe dokument om outensiteit aan die verhaal te verleen. Berigte of ‘n dagboek vorm dan die verhaal of binnevertelling. Die binnevertelling kan enersyds ‘n ononderbroke geheel wees (soos ons sien in *De man die zijn haar kort liet knippen* (1947), of dit kan bestaan uit raamfragmente waaraan *De geruchten* (1996) gekenmerk word, omdat karakters beurtelings vertelbeurte kry.

Die sikliese raamvertelling verskil van bogenoemde: “[...] deurdat hier verskeie, maar tog selfstandige binnevertellings voorkom wat deur ‘n gefragmenteerde raam omlys word” (Johl 1992: 415). Die vertelhandeling is ‘n funksie van die geheel. Voorbeelde van die sikliese raamvertelling is te vinde in Louis Paul Boon se *Menuet* (1955) en Mulisch se *Het theater de brief en de waarheid* (2000), waar selfstandige binnevertellings onafhanklik kan funksioneer.

Hoewel *De voorzitter* (1999) in ongenommerde hoofstukke verdeel is, is elke afdeling van ‘n gepaste titel en subtitel voorsien. Die subtitels hou rekening met die progressie van die verhaal en tel as’t ware die sessies, gesprekke, byeenkomste, besoeke en verhore. Daarom dat Christie se opname in die siekehuis voorsien is van die subtitel “Zesde bezoek”.

In *De overval* (1997) is dit duidelik dat die ek- en alomteenwoordige verteller moeilik tyd hou. Reeds in die eerste passasie moet hy homself en die leser oortuig van die tyd: “Vandaag, echt vandaag, het heden” (Wieg 1997: 9). Deurlopend doen sy fragmentariese vertelling verantwoording van versteurde tyd deur byvoorbeeld: “Juli 19.., herinneringen: [...] September 19.., herinneringen: [...] Waar ben ik nu? [...] Herinneringen aan de maand maart, 25 maanden later, 19...” (Wieg 1997). Hy sluit egter af in dieselfde tyd waarmee hy begin het: “Vandaag, echt vandaag, het heden” (Wieg1997: 140).

Ten spyte daarvan dat hy vervreemd raak van konvensionele tyd, poog Wieg steeds om in die wiskunde toevlug te vind. “Het maakte indruk op me dat in het leven en in de taal de tijd zo ‘n belangrijke rol speelde, maar dat er bij wiskundige berekeningen zonder de factor tijd eeuwigheid heerste” (Wieg 1997: 20). Die

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

bewustheid van die moontlike bestaan van ewigheid aksentueer die tydelikheid van ons bestaan.

Tydelikheid

In hierdie gedeelte word die tydelikheid van ons fisiese bestaan beskou in die lig van die verwysings na angs, die dood en siekte. Tematies is hierdie onderwerpe onderling verbind in die degeneratiewe invloed wat dit uitoefen op die gevoel van permanensie. Die dood word verder verbind met die verlossinsmoontlikhede wat dit bied, hoe selfmoord tematies toenemend in postmoderne werke beskryf word asook die funksie van rou. Die onmoontlikheid van permanensie word egter in die postmoderne era oorkom deurdat die elektroniese media ons emortaliseer (of is dit eerder e-mortaliseer?).

Die ontwrigting van konvensionele idees oor tyd en tydelikheid veroorsaak ‘n gevoel van angs wat nie alleen in die werk van Wieg teenwoordig is nie. Opmerklik is dat dit veral in die werk van die jonger outeurs is, waarin die angstigheid van ons era oorgedra word. In *De tuin der onschuldigen* (1999) vertel Nora dat sy haar suster vertroos selfs al beleef sy self die angs. “Je moet angst recht in de ogen durven kijken. [...] De angst nestelde zich in mijn hart, verlamde mijn spieren en ontregelde mijn geheugen, dat voortaan als een defecte zwarte doos gebeurtenissen slechts fragmentarisch zou registreren” (Hemmerechts 1999: 85). Die angs het dus tot gevolg dat haar gedagtegang versteur word.

In *Chaos en Rumoer* (1997) word Otto se gedagtegang, alledaagse funksionering en identiteit totaal ontwrig wanneer die verhaal (die storie self) stelselmatig ontrafel.

> Toen hij even zijn ogen sloot, besprong hem de maniekgedachte dat hij een ander lichaam had gekregen. Het was alsof hij gedurende de wandeling een amorf stuk vlees was geworden. [...] Benen en armen waren verdwenen. Een gezicht had hij ook niet meer. Hij was één en al rug. Hij deed álles met die rug” (Zwagerman 1997: 141).

In die skadu van die dood neem ons nietigheid mitiese proporsies aan en neem die angs wat ons beleef toe. Met die afsterwe van Ischa Meijer doen Palmen

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

outobiografies verslag van sy dood en die angstigheid waarmee dit gepaardgaan. "'s Nachts in bed heb ik de ene hartaanval na de andere. Iedere keer weer stel ik me voor hoe hij gestorven is, hoe die pijn van het hart voelt, wat er de laatste minuten door hem heen ging, wat doodsangst is" (Palmen 1998: 295).

Die deurdringendheid van die doodstema is alomteenwoordig in die kontemporêre Nederlandstalige verhaalkuns. Tydelikheid beklemtoon ons verganklikheid soos blyk uit Noël se beskrywing van René se fisiese agteruitgang: "[...] bij het bed en bij de schrikbarend magere huls rond iets dat ergens anders een tijd geleden zijn broer René was, iets dat bevlucht is en onderweg zijn naam en zijn betekenis heeft verloren" (Claus 1996: 32). Die dood manifesteer in verskeie gedaantes en grade van intensiteit en kan waarskynlik as die uiterste vorm van demokratisering beskou word.

Uit die inleidende gedeelte, onder die opskrif sosiale destabilisering, blyk die verval hoe Claus die Nederlandstalige (ook Vlaamse) landskap skets. Die kombinasie, verval en bloedvergieting, word ontstellend grusaam in *De geruchten* (1996) uitgebeeld. Die moordtoneel van René lees as volg: "[...] het mes zwiept, het vind geen weerstand bij de adamsappel, wel bij de nekwervels [...] René knielt en maakt een raspende geluid alsof hij braakt door de keelopening" (Claus 1996: 219).

In *Onvoltooide verleden* (1998) word die grusaamheid gehandhaaf. Wanneer Noël, Patrick Dekerpel vermoor, vermink hy die lyk en stop die ledemate in sakke. "Toen alles verdeeld was over de plastic zakken, was hij Patrick Dekerpel niet meer. Van hem bleef alleen de stank van de veemarkt over [...]" (Claus 1998: 103). Die moord op die notaris is eweneens grusaam. Nadat Noël sy kop inmekaar geslaan het met die beeldjie wat op die vensterbank staan, vertel hy die volgende aan die ondervraer: "Ik duwde mijn zakdoek dieper in zijn keel. [...] Toen kotste hij, een groene pap met bruine vlekken. Paling in het groen met chocola. En toen was hij dood" (Claus 1998: 145).

Maar, in die kortverhaal "Souffleurs van de duivel" (1996) sê Reinhard aan 'n meisie voordat hy haar vermoor: "' Het is niets persoonlijks, het had ook een ander kunnen zijn, maar ik wil God laten zien dat ik doe wat ik wil. Ik kan God niet vermoorden, maar ik kan jou wel vermoorden in Zijn plaats" (Weig 1996: 145). Hierna volg die angswekkendste en ontstellendste moord denkbaar: "Ik bedreef

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

sodomie met het meisje en trek intussen een plastic zak over haar hoofd. Ze sterft de verstikkingsdood terwijl ik tot een orgasme kom" (Wieg 1996: 145).[23]

Ook die gesinsmoord in *Een hart van steen* (1998) word gedetailleerd beskryf. "Ten slotte sta ik op en ga naar de keuken. Hier vond ik Billie en Kester die avond, met plastic zakken over hun hoofd, die met elastiek om hun hals waren dicht gesnoerd" (Dorrestein 1998: 208). Die rede vir die moorde is egter heel ironies, edel en opreg: "'We moeten ze beschermen,' zei ze tegen Ida. 'Nu hun zielen nog rein zijn, moeten we ze redden'" (Dorrestein 1998: 222).

Die dood vereis onvoorwaardelike aanvaarding waarsonder die oorgang van die lewe na die dood nie moontlik is nie. Wanneer Anna (in *De tweeling* 1997) verneem van die dood van haar man verloor die lewe ook aantrekkingskrag. "Ze begon rondjes te lopen, om de tafel, om haar schoonvader heen, steeds harder, steeds opstandiger, "snichwa, snichwa..." roepend, alsof ze door een rituele afwijzing van de werkelijkheid de feiten ongedaan kon maken" (De Loo 1997: 314). Moedeloos begeef Anna se lewenslus haar, maar sonder uitkoms: "Ze vergat dat ze een lichaam had. Het geluid van vallende sneeuw ... was de laatste gedachte voordat ze wegzonk in een meedogenloze, verrukkelijke vergetelheid. 'Kom ... als je blijft liggen ga je dood...' Iemand trok haar ruw aan haar arm terug de werkelijkheid in" (De Loo 1997: 344), asof die dood nie werklik is nie.

Die verlossingsmoontlikhede wat die dood bied moet egter nie uit die oog verloor word nie. Dit bevry ons inderdaad van 'n bekende werklikheid. Na 'n rusie met Max oor die pornografiese toneelstuk waarin hy die hoofrol speel, smeek Phileine om bevryding van haar situasie: "Niets liever. Verlos me. Verlos me van mannen zoals jij. Verlos me van dit rotvolk, alsjeblieft. Maak me af. Maak me dan toch af [...]" (Giphart 1996: 67).

Die bevrydingsmoontlikhede kry konkrete gestalte in die noodlottige bestaan wat op die eiland in *Palmwijn* (1996) gevoer word. Tydens haar omswerwinge in die woestyn, sien Susan uitgeteerde kinders vir wie die dood alleenlik 'n verlossing kan

[23] Die grusaamheid neem toe in nog 'n beskrywing van 'n moord: "Steeds vaker dacht ik aan Lou Cyfer en ik bemerkte een zwartgalligheid bij mezelf. Ik was gevangen in het web van mijn afkomst, net zoals Ed Kemper dat was geweest. Kemper, die zijn moeder in een woedeaanval had onthoofd en daarna het lijk meerdere male had verkracht" (Wieg 1996: 132).

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

wees. “De kinderen keken me met holle ogen aan, ze waren te uitgeput om de vliegen van hun ogen weg te slaan. Hun hoofden waren groot, maar hun verstand leek op sterven na dood” (Van Dis 1996: 32).

Na aanleiding daarvan dat haar seun nie deel wou neem aan die Viëtnamese oorlog nie, laat Susan na om hom in sy besluit te steun. Haar nalate (om haar seun te help) dra by tot sy fisiese en emosionele skending. “Dus deed ik niks. Ik begreep niet hoe iemand bang voor de dood kon zijn. Passie voelde ik niet in die dagen, alleen dat ik zelf dood wilde” (Van Dis 1996: 42). Maar, sy terugkoms uit Viëtnam en die gevolge daarvan vernietig die gesin. Susan verkeer in ‘n hulpelose toestand van selfverwyt en skuldgevoel. Die verhaaleinde suggereer dat Susan, soos haar man en seun, verlossing vind in die neem van haar eie lewe.[24] Susan se lewensfilosofie word duidelik wanneer ‘n fragment uit haar verlede opgeroep word.

> [...] mijn vader zegt schertsend: ‘De dood zit in ons allemaal.’ Die zin laat me niet los. Ik probeer me voor te stellen hoe de dood in mij zit. Wat betekent het om dood te zijn. ‘s Nachts in bed houd ik zo lang mogelijk mijn adem in om de dood te kunnen voelen. Ik voel niets. Is dat de dood? Waarom kan ik hem niet aanraken? (Van Dis 1996: 44).

Selfmoord en die verwerking daarvan is die sentrale tema in *Zes sterren* (2002). Justus se poging om oom Siem se selfmoord tot begrip te bring, belemmer sy funksionering tot so ‘n mate dat hy onwillekeurig die slagoffer van sy oom se dood is.[25] Tydens sy lewe het Siem sy vrou Tilly met ander vroue verkul, daarom dat sy

[24] Die volgende aanhaling illustreer die hulpelose toestand waarin Susan verkeer en die onomkeerbaarheid van die wyse waarop haar lewe verloop het.

> En hij kwam terug. Verminkt, maar met een onderscheiding – Medal of honor [...] Een jaar na zijn heldendaad stierf hij self door een kogel. [...] Ik vrees dat ik zijn dood als een verlossing heb ervaren. Voor mij en voor hem. Jim was levensmoe en hij zocht iemand om de trekker voor hem over te halen. Twee jaar later stierf mijn man, van verdriet. God, wat was ik jaloers” (Van Dis 1996: 43).

[25] Justus se daaglikse funksionering word in so ‘n mate belemmer dat hy in byna alle situasies die selfmoord van sy oom herken: “In ieder huis hing ergens een tot galg verknoopt touw. Zelfs hotels onderwierpen zich aan vriend Dood. Het waren toevluchtsoorden geworden voor iedereen die

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

weier om rouberading te ontvang anders sal sy na Siem se dood: “[...] ook nog eens zijn slachtoffer zijn” (Zwagerman 2002: 200).

In sy soeke na ‘n verklaring van sy oom se dood wend Justus hom na die psigoanalise van Freud. Die psigologie van Freud toon ‘n verband tussen tyd en die dood. “Freud beweerde dat het onbewuste geen tijd kent; maar waar in ons innerlijk tikt de tijd dan weg, waar in onszelf verzinken tijd en ruimte, waar anders dan diep in onszelf leefde de tijd?” (Zwagerman 2002: 177). Justus se verklaring is dat Siem waarskynlik ‘n versmelting van alle verskillende tye ervaar. Soos die uurglas van sy lewe uitloop, neem sy herinneringe aan die lewe toe. “Dan: een oorverdovende stilte. In een geweldige demping van uitroeptekens en tumult toren je boven de tijd uit. Je heb het gehaald, je ontijd is gekomen. Nu kan je gaan” (Zwagerman 2002: 179). Die emosionele slagofferskap van Justus kan ten beste geïllustreer word deur die verwytende vraag wat hy telkens vra: “[...] waren wíj het niet waard om voor verder te leven?” (Zwagerman 2002: 187).

Rogi Wieg se outobiografiese kroniek oor sy siektetoestand en mislukte selfmoordpogings is voorwaar ‘n emosionele kragtoer, wat op roerende wyse sy lewensfilosofie verken. Hy verwys dikwels na die lewe van sy Hongaarse ouma om die sin van sy bestaan te ondersoek. So byvoorbeeld skryf hy dat: “Deze dood [van sy ouma] was natuurliijk en vrezelijk tegelijkertijd, terwijl zijn eigen dood – als hij op dit moment zou sterven – slechts vrezelijk zou zijn. De dood van zijn oma vormde het tegenovergestelde van zelfmoord en was daarom mooi en rustgevend in zijn lelijkheid” (Wieg 2003: 12).[26]

Wieg beskou sy selfmoordpoging as ‘n verlossingsdaad. “Het bloed spoot over mijn kleren, mijn schoenen. Ik lachte in mijzelf, ik had verlossing gevonden,

genegen was in een ligbad de polsen door te snijden. De dood weerspiegeld zich in één universeel lichaam” (Zwagerman 2002: 46).

[26] Metafories het sy ouma onttrek van die “dans des levens” omdat sy opgehef of onthef is daarvan.

> Zij was dood. Zij nam geen deel meer aan de kosmische dans, de dans die zowel in die oosterse mystiek als in de moderne fysica word beschreven: verschijning en verdwijning zonder ophouden, zonder dat er ooit leegte is. Er bestaat dus niet zoiets als niet-zijn. En toch was zijn oma dood, haar ‘ik’ was opgeheven, onthecht (Wieg 2003: 11).

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

even, nog even" (Wieg 2003: 57). In die destruktiewe aard van die daad trek hy nietemin 'n paradoksale verband met die kuns. "Grote Kunst heeft altijd met de dood te maken. Kunst vormt – onder meer – een stilering van de dood. De ware dood is, zoals iedereen weet, niet gestileerd, maar rauw en onontkombaar" (Wieg 2003: 65). Die noodwendigheid van ons deelname aan die dodedans problematiseer die begrip selfmoord. Wieg se alternatiewe verklaring, naamlik; "Een zelfmoordenaar wil niet dood; hij (of zij) wil slechts een ander bestaan" (Wieg 2003: 16), werp lig op sy onkonvensionele (postmoderne) beskouing van die dood. Aanvaarding van die dood impliseer immers nie dat hy verval in 'n onredbare nihilisme nie. In retrospek skryf hy: "Hij keek naar de littekens op mijn polsen. Een litteken was een teken van genezing, het was iets anders dan een aangeleerde, opgemaakte dode op een ziekenhuisbed" (Wieg 2003: 12).

Wanneer Epi Brons in *De voorzitter* (1999) vasgevang word in die besmetlike chaos wat hy self geskep het, vind hy toevlug in die diepte van die see. Kort voor sy dood dink hy aan die rare disse van uitgestorwe diere wat hy al geëet het. Sy hulpeloosheid is merkbaar in die vergelyking wat hy tref tussen die uitgestorwe diere en homself. Uit sy lyk kan: "uitgestorven Epi-Bronscarpaccio met uitgestorven Epi-Bronsleverkrullen [...]" (Giphart 1999: 166) gemaak word. Voor hy die see instap, is Brons se laaste hulpkreet: "I vant to be alone" (Giphart 1999: 166).

Die selfmoord-tema word ook aangeraak in *Het lied en de waarheid* (2001) wanneer die musikant Benjamin Silbermann (Cees se vader en Louise se oupa) van die Garoeda af in die oseaan spring. Louise se ma (Heleen) huldig 'n heel liberale opinie oor die onderwerp: "Wat tien jaar geleden een schande was, is nu zeer gedistingeerd. Misschien wordt het op een dag chic om jezelf van het leven te beroven" (Ruebsamen 2001: 194). Ook Nijland, Justus se terapeut in *Zes sterren* (2002), verskaf 'n kliniese eufemerende verklaring van selfmoord. Volgens Nijland is selfmoord metafisika in 'n neutedop, waarby alle konkrete en verifieerbare informasie oor motief en metode uiteindelik uitmond in hipoteses, misterie en leerstellings (Zwagerman 2002: 83). In *De tweeling* (1997), keer Martin die daad af. Wanneer die dood hul in die gesig staar sê-vra hy aan Anna: "Maar ook als ik er niet meer ben moet je leven. Beloof me één ding: maak er geen eind aan. Ik kijk je niet meer aan als je zelfmoord pleegt! Ik groet je niet meer!" (De Loo 1997: 311). Op metaforiese vlak impliseer die weiering om haar te groet of aan te kyk 'n ontkenning

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

van haar bestaan. Maar, wanneer Anna sterf, eindig ook haar fisiese bestaan, en is die ontkenning daarvan sinneloos omdat sy nie meer fisies bestaan nie. Nietemin erken Lotte haar suster en sal hul herinneringe voortbestaan.

Job Olson se verduideliking in *Want dit is mijn lichaam* (1999) aan Maria oor die afsterwe van haar moeder, stem ooreen met bogenoemde argument. Volgens Job bestaan daar niks voor of na die dood nie. Wanneer hulle haar moeder begrawe en die grond haar liggaam verberg dink Maria: "Mijn vader is bezig er voor te zorgen dat mama mij nooit meer zal roepen" (1999: 13).[27]

Magda gebruik in *Het theater de brief en de waarheid* (2000) 'n begrafnis-metafoor om 'n teenargument vir Job Olson se posisie hierbo, te formuleer. Van al die begrafnisse wat sy in haar lewe sal bywoon, is haar eie die laaste. "Maar die sal ik niet bijwonen. Iedereen zal er zijn, behalve ik. En dat is precies het probleem – maar ook de geruststelling. Dood zal ik alleen voor de levenden zijn, niet voor mijzelf. Ik bedoel, ik kan niet dood zijn. Dood zijn altijd de anderen" (Mulisch 2000: 71). In *De prosedure* (1998) is die onsterflikheidstema reeds aangespreek met die skep van anorganiese lewe. Wanneer Victor Werker vermoor word, beskryf die alomteenwoordige verteller sy oorgang as volg:

> [...] dan kom hij aan het slot daarvan weer uit bij die flits en dat ziet hij dus wederom, en wederom, - een oneindig aantal keren, zodat hij zijn dood nooit bereikt ... Victor Werker is gelukkig. Het licht van een

[27] 'n Soortgelyke diskrepansie tussen ouer en kind se belewing van die dood is te vinde in *Het lied en de waarheid* (2001). Om haar te vertroos, sê Louise se pa dat sy nie moet huil nie omdat alles goed is. Hierop vra sy: "'Is het goed, papa, om dood te zijn?' 'Het lijk mij wel rustig. Meer weet ik er niet van.' Mijn vader had ik nooit horen zeggen dat hij iets niet wist" (Ruebsamen 2001: 332).

Rogi Wieg se perspektief in *Kameraad scheermes* (2003) sorg vir 'n alternatiewe filosofie wat hy aan sy dogter wil oordra. Hy neem nie alleen verantwoordelikheid vir haar geboorte nie, maar ook vir haar sterflikheid.

> Door haar te verwekken, ben ik medeverantwoordelijk voor haar sterfelijkheid. Dat maakt mij impliciet tot een moordenaar. [...] Toch vraag ik me af hoe het zou zijn als Clara zou opgroeien in een omgeving waarin de dood taboe zou zijn en zij de menselijke eindigheid nooit zou leren kennen. [...] Over eindigheid zou niet gesproken worden, literatuur over de dood zou 'buite de deur' worden gehouden" (Wieg 2003: 18).

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

> verblindende dageraad omgeeft hem. Ik ben onsterfelijk, denk hij, terwijl zijn ogen breken" (Mulisch 1998: 301).

Op filosofies teoretiese vlak impliseer die beginsel *différance* dat elke pool 'n teenpool het. Dit beteken noodwendig dat die lewe ook kan sterf, maar die dood moet ook tot lewe geroep kan word. Hierdie idee noop Wieg om in opstand te kom teen ons mortaliteit.

> Ik beschouw de dood voor de mens als een onacceptabele 'uitvinding'. Het is krankzinnig om een leven lang te weten dat je sterfelijk bent. Iedereen is bang voor de dood. En de angst dat je op een gegeven moment zult verduren is niet iets wat stimulerend werd en je aanzet tot grote daden. [...] Wat de angst vooral doet, is ons verlammen" (Wieg 2003: 15).[28]

Vanuit 'n vóóruitskouende perspektief antisipeer sterflikheid vir Wieg (2003), 'n immobiliserende angs. Palmen (1998) se rétrospektiewe blik daarenteen, antisipeer 'n gevoel van verlammende angs. Die angs waarna Palmen verwys, is ingebed in die rouproses waardeur sy gaan. Sy vind selfs vertroosting in die sop wat hulle gedrink het pas voor Ischa se dood. "De geur van die soep doet me zo 'n pijn, maar ik moet het doen, dat opsnuiven, iedere dag. Vol angst zie ik hoe dag na dag de glanzende laag van het bederf zich uitbreidt over de oppervlakte van de soep [...] (Palmen 1998: 296). Om te rou, is 'n turbulente proses wat Palmen vergelyk met die onderwêreld en tot die konklusie kom dat dit inderdaad niks is. "Die hel, dat is leven in opperste helderheid. Rauw is rauw. Ik kan niets bakken van zijn dood niets" (Palmen 1998: 298).

[28] In sy vroeëre werk *De overval* (1997) gaan Wieg egter meer satiries met die dood om as in *Kameraad scheermes* (2003). In *De overval* (1997) vertel sy ouma dat kwaadaardige gewasse in haar liggaam gevind is. Hoewel hy dit as 'n slegte teken beskou, meen sy ouma dat dit tyd is om te sterf. Net soos Christus staan sy na drie dae uit die dood uit op en vertel aan haar kleinseun: "'Jezus is slechts éénmaal opgstaan uit de dood. Ik denk dat ik het vaker kan'" (Wieg 1997: 74). Die hoofstuk waarin sy ouma sterf, is ook heel gepas getiteld "Om te sterven heb je geen kalender nodig".

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

Hoewel die rouproses nie die oorledene uit die dood kan oproep nie, is dit juis die gewaarwording dat as gevolg van die "niks-wording" (dood) van 'n persoon dat iets verander het, en gevoel word. In die kortverhaal "Winnie en de onschuld" (Zwagerman 1998) dring die ek-verteller vasbeslote daarop aan om te rou. "Gun mij het kortstondige dwepen met haar dood. Gun mij mijn morbide flirt, gun het mij dat ik neerplof in mijn eigen lulligheid, gun mij mijn achtertuintjespathetiek" (Zwagerman 1998: 25).

Rou is egter die subjektiewe belewing van subjektiewe emosies. Gevolglik rou almal verskillend. In *Het theater de brief en de waarheid* (2000) rou Magda as volg: "Liefst wilde ik meteen weg, om in de stad de doodsdraperieën van mij af te werpen; ik had zin iets te duurs te kopen dat ik nie nodig had [...]" (Mulisch 2000: 56).

Die rouproses lei ons tot begrip en aanvaarding van die dood. Hierdie eerste stap in die proses, wat selde in die literatuur beskryf word, is eksplisiet uitgespel in *Een hart van steen*: "'Een voor een perste ik de afgrijselijke woorden uit mijn mond; 'Jullie ... zijn ... dood.'" (Dorrestein 1998: 97).[29] Ellen se geestestoestand hou egter direk verband met die dood van haar gesin. Hoewel noodsaaklik, het die erkenning van die dood Ellen geestelik beletsel, want "[g]eestelijk gezonde mensen horen geen stemmen" (Dorrestein 1998: 176). Sy vertel immers dat: "Toen produceerde de vijand die mijn geheugen heette, de lieve, vertrouwde gezichten die ik zo miste [...]" (Dorrestein 1998: 122). Wanneer Ellen aan die einde van die verhaal weer in gesprek tree met Billie en Kester gaan dit om die remmende invloed van hul dood op haar lewe. Sonder hulle teenwoordigheid sou sy 'n "normale" lewe kon lei.[30]

Die "normaliteit" was egter reeds versteur lank voor die moord gepleeg is. Ellen se psigiaters deel haar mee dat haar ma ontoerekeningsvatbaar was en dat sy

[29] Die toenemende afwesigheid van die erkenning van die dood kan waarskynlik toegeskryf word aan die toenemende hoeveelheid beelde van die dood wat onder andere deur die massamedia gebeeldsend word. Die populêre, grusame moordtonele van Claus en Wieg beroof die dood van emosionele intensiteit, daarom dat die rouproses 'n ondergeskikte ervaring word.

[30] Ter illustrasie van die ontwrigting van die gesinsmoord haal ek die volgende passasie aan: "Zonder jullie zou ik vrienden en vriendinnen hebben gehad, zonder jullie zou mijn huwelijk niet ...' Ik schrik van de waarheid van mijn eigen woorden. [...] Zolang ik hen niet loslaat, zal een deel van mij altijd de twaalfjarige van toen blijven. Het bange, verwarde kind" (Dorrestein 1998: 232).

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

in ‘n psigiatriese eenheid opgeneem moes wees. “Maar al was haar verwarde geest dan ook boven de realiteit uitgestegen, ik wist nu dat geen elektroshocks haar tot bezinning hadden kunnen brengen, noch therapeutische gesprekken of psychofarmaca. Ze had alleen maar progesteron nodig gehad” (Dorrestein 1998: 174).

In *De voorzitter* (1999) is die rolle - normaliteit en abnormaliteit omgeruil. Die wêreld wat Epi Brons skep, is so chaoties dat sy geesterversteurde dogter Christie (soos die koor in ‘n Griekse drama) nie net kommentaar op díe wêreld lewer nie, maar ironies genoeg normaliteit verteenwoordig.[31] Christie is ‘n kleurvolle karakter wat tydens haar broer (Thomas) se gradeplegtigheid haar toestand aan die gehoor verklaar: “Ik kom net uit het gekkenhuis. Ik lijd aan pseudo-logica fantastica. Ik ben psychotisch. Ik ben hyperagressief. Ik ben therapieresistent. Roken is mijn enige verzetje” (Giphart 1999: 115).

Christie glo ook dat sy in ‘n vorige lewe ‘n seekoei was en dat die seekoeikalfie wat pas in die dieretuin gebore is haar “kind” is. Wanneer Epi en sy vrou Bobbie vir Christie uit die seekoeikamp moet gaan haal dink Epi: “Bobbie & ik werden gek van haar gekte” (Giphart 1999: 70). Tydens haar “pseudo-swangerskap” het Christie op ‘n eetstaking gegaan om die kalfie teen vergiftiging te beskerm. Sy het ook nie meer gewas nie, omdat Christie geglo het dat daar bloed uit die krane sou loop. Boonop het sy haar medikasie gestaak, omdat sy bang was dat dit sal lei tot selfverlies. Die ironie is juis dat Christie waarskynlik die een karakter is wat deurlopend getrou is aan haarself. So byvoorbeeld “berispe” Christie haar ma wanneer Christie weer opgeneem word in die tehuis: “‘Altijd maar janken,’ ging Christie verder. ‘Ik word so meteen godverdomme voor altyd weggemoffeld in het gekkenhuis en *jij* zit hier te grienen. De Jezus Christus van de Brons-*family*. Het nationale huilhoof van Nederland’” (Giphart 1999: 73). Christie besef dat haar ma nie haar eie gesondheid waardeer nie.

In ‘n ernstiger styl personifieer Wieg in *Kameraad scheermes* (2003) sy siektetoestand. Die verhaal handel nie alleen oor Wieg wat die hoofrol vertolk nie, “[...] maar (soos hy dit stel) mijn ‘ik’ vooral een medium, drager van een ziekte met

[31] Of soos Job Olson in *Want dit is mijn lichaam* (1999) sê: “Maria’s essentie is de imperfectie [...]” Dorrestein 1999: 55).

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

een naam: major depression. Een dergelijke depressie is theoretisch de diepste die er op de wereld bestaat. [...] Een major depression kan iedereen treffen [...]" (Wieg 2003: 15). Reeds voordat hy gediagnoseer is het Wieg in *Souffleurs van de duivel* (1996) simptome van die siekte getoon.[32] Semi-outobiografies skryf hy: "[...] ik haatte uiteindelijk Sofia's religie en ik wilde niet in het Beloofde Land wonen. Ik had altijd al in Disneyland gewoond en hoorde daar thuis. Sofia had, net als ik, geen idealen" (Wieg 1996: 15).

Die intensiteit van sy belewenis het egter toegeneem, want in *Kameraad scheermes* (2003) gebruik hy die Tweede Wêreldoorlog as metafoor vir sy siekte. "De depressie lijkt even sterk als het duitse leger aan het begin van de Tweede Wereldoorlog. Maar het is niet onmogelijk om haar te weerstaan, haar uiteindelijk tot overgave te dwingen, haar te ontwapenen" (Wieg 2003: 113). Ook die alomteenwoordige verteller maak 'n diagnose op grond van die littekens op sy palm: "Maar op zijn handpalm lagen die zware mislukkingen van de schepping: angst, neerslachtigheid, ziekte" (Wieg 2003: 13). Wieg karakteriseer homself gepas "[...] als een zieke engel met afgehakte vleugels" (Wieg 2003: 77).

Die rol wat die media speel in die desimpatisering van die dood en siektetoestande spruit onder andere uit wat Wieg skryf oor die publisiteit wat aan sy siekte verleen word: "Tegenwoordig vermoedt men dat mijn ziekte het gevolg is van een verstoorde chemisch evenwicht in de hersenen. De kranten staan er vol van: neurostransmitterstoffen, serotonine, overdracht van prikkels, iedereen kent deze termen zo langzamerhand" (Wieg 1996: 11).

Ewigheid

Die rol wat die media speel in die skep en instandhouding van siektetoestande moet nie onderskat word nie. Die toeganklikheid tot die televisie blyk immers duidelik uit Alexander se waarnemingsvermoë in *Het woeden der gehele wereld* (1993). Wanneer hy op straat loop sien hy dat voëls deur 'n woud van tv-antennes moet vlieg. Soos hy stap, merk hy op dat: "Anders dan tien jaar eerder het geval zou zijn

[32] Major depressie word beskou as 'n gemoedsversteuring wat gekenmerk word deur ten minste een major depressiewe episode. Die episode duur ten minste twee weke waartydens 'n verlies aan belangstelling of plesier feitlik alle aktiwiteit domineer (Plug *et al*. 1997).

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

geweest, was er dankzij het toestel dat alle huiskamers veroverd had, geen sterveling meer op straat. In de woningen zag ik het scherm zwart-wit flikkeren. Lopen van venster naar venster had ik het programma misschien zelfs kunnen volgen [...]" ('t Hart 1993: 230).

In *Een varken in het paleis* (1998) gee De Loo erkenning aan die realiteitswaarde van die televisie. "De enige plek waar van alles gebeurt, is een lichtgevende blazen rechthoek achter in de kamer, 's avonds tussen acht uur en tien voor half negen" (1998: 9). In *Phileine zegt sorry* (1996) kom die narsistiese en okkuperende aard van die televisie na vore wanneer Larry voorspel dat die media binnekort uitsluitlik oor die media sal handel, want: "[v]roeger liet de televisie de wereld zien, tegenwoordig kijk men naar de wereld om te zien of die klopt met wat er op de buis gebeurt" (Giphart 1996: 210).

'n Sprekende voorbeeld hiervan is te vinde in Hemmerechts se *De kinderen van Arthur* (2000). Die roman is in wese 'n literêre weergawe van, wat ons nou in 'n oorvloed op televisie beleef, realiteits-TV. Hemmerechts sluit aan by die postmoderne tendens om die sogenaamde "trivialiteite" van die lewe na te speur en te openbaar. Die leerproses wat hieruit spruit, lewer egter nie probleme nie, maar die elektroniese aanbieding daarvan hou direk verband met die toenemende sosiale wanfunksionering van die postmoderne mens.

In die ateljee van David Letterman word Phileine vertel: "[...] dat de media in dit land (Amerika) een niet meer te bestralen kankergezwel zijn" (Giphart 1996: 210). Die "telivisie-kanker" is egter aansteeklik, want in *De erfenis* (1999) identifiseer Palmen die simptoom van díe elektroniese "siekte". "'Televisiekijken is eenzaam en als het niet eenzaam is dan is het intiem,' las ik 's nachts. 'Iemand met wie je samen naar de televisie kijkt is iemand van wie je moet houden, anders is het niets te doen'. [...] Die televisie legt iedereen het zwijgen op" (Palmen 1999: 67).

Indien dit nie die swye oplê nie, veroorsaak dit wankommunikasie. Nadat René (in *De geruchten* 1996) vir 'n lang periode vermis was, domineer die televisie die gesprek tussen hom en sy vader. "'Hoe vind ge onze teevee?' vraagt mijn vader. 'Wij hebben met korting gekregen van Nantje Verdin. Brussel-Frans komt het beste door. En dan Holland. Maar op Holland discuseren ze de hele tijd. Of ze tonen mismaakte en mongolen. Of het is een hele avond over de oorlog" (Claus 1996: 23). Ook René se welstand word bepaal in terme van sy verbale vermoëns en vermoë

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

om televisie te kyk: “Hij lijkt te genezen, want hij spreekt af en toe, hij eet, hij kijkt naar Kapitein Zeppos op de televisie, [...]” (Claus 1996: 50).

Die toestand is nie beperk tot die isolasie van familie-Catrijsse nie. Dit neem nasionale en internasionale proporsies aan. Zwagerman plaas die oorname van die elektronika oor konvensionele bestaansvorme wanneer Justus in *Zes sterren* (2002: 13) sê dat: “Bakkers en slagers sterven uit, maar geen dorp zo klein of er bevind zich een videotheek. Nederlanders eten videobanden”.

4 Ontwrigting van identiteit

(Post)moderne tegnologiese middele (veral die media) maak dit moontlik dat vele nuwe stemme gehoor word wat sosiale realiteite en waarhede skep (Gergen 1991). Stemme word nou gehoor wat dit waag om geïnstitusionaliseerde waarhede te bevraagteken en uit te daag. Minderheidsgroepe en onderdruktes mobiliseer nou, skep nuwe waardes, maak ongeregtighede bekend om sodoende nuwe waarhede omtrent identiteit te skep. Met die opkoms van elke nuwe gemeenskap word die gevestigde objektiewe waarhede in suspisie gehul (Gergen 1991).

Die *conditio sine qua non* of voorwaarde waarsonder die verbysterende ontwrigting van postmoderne identiteit nie kan plaasvind nie, is bespreek in die twee voorafgaande temas. Die problematiek van veelvuldige waarhede en realiteite gee aanleiding tot sosiale destabilisering. Die samestellende dele van die sosiale destabilisering wat in hierdie studie aangeraak, is naamlik: fragmentasie, angs, dood, siekte en die nuwe media, is inmiddels verantwoordelik vir die ontwrigting van identiteit. Hierdie derde tema van dié hoofstuk word ingelei deur te verwys na die identiteitsvormende funksie van stories. Die ontwrigting van identiteit word voorts bespreek onder die opskrifte - kollektiwiteit, marginalisering en die postmoderne pastiche-persoonlikheid. Hierdie vorme van identiteit gee daartoe aanleiding dat ook die skrywer en fokaliseerder se rolle (identiteite) ontwrig word. Die “nuwe” skrywer en fokaliseerder moet (soos ander identiteitsvorme) aanpas by die identiteitsvormende uitwerking van die postmodernisme.

Identiteitsvorming deur stories

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

Die postmodernisme noop ‘n fokusverskuiwing. Daar word weg beweeg van die bekombaarheid en herkenbaarheid van identiteit, na soos Zygmunt Bauman dit stel: “[…] *which* identity to chose and how to keep alert and vigilant so that *another* choice can be made in case the previously chosen identity is withdrawn from the market or stripped of its seductive powers” (2001: 147). Om identiteit aan te neem in ‘n relatief stabiele sosiale kategorie is nie problematies nie, maar om die identiteit te behou veroorsaak spanning. Die spanning word intenser deurdat die identiteit wat pas aangeneem is onder postmoderne verdenking staan en boonop ontmasker kan word. Erik Erikson se diagnose van ‘n identiteitskrisis onder adolossente wat ambivalente gevoelens het oor hul identiteit en rolle in die samelewing, illustreer die identiteitsprobleme wat in die samelewing ervaar word. Ten einde die herhaaldelike aanslae van ‘n identiteitskrisis te oorkom, kan ‘n permanente psigososiale moratorium op alle groepe van die samelewing geplaas word. Dit beteken dat groepe die geleentheid gegun moet word om met verskeie identiteitsrolle te eksperimenteer (Bauman 2001; Plug *et al*. 1997). Elke waarheid oor die self is gevolglik bloot ‘n konstruksie van die oomblik.

In die eerste afdeling van die hoofstuk het ek reeds daarna verwys dat waarheid en realiteit sosiaal gekonstrueer word. Om die rede kan die self ook as ‘n sosiaal gekonstrueerde entiteit beskou word. Tog gee ons voorkeur aan die konstruksie van sekere stories, oor die self, bo ander. Hierdie stories is die wat voorkeur gee aan die self, eie kultuur en groep (Doan 1998). Kathy Weingarten bied ‘n sosiaal-konstruksionistiese verklaring van identiteit wat die verband trek tussen identiteit en narratiewe (of stories). “In the social constructionsit view, the experience of self exists in the ongoing interchange with others … the self continually creates itself through narratives that include other people who are reciprocally woven into these narratives” (Freedman & Combs 1996: 17).

Kenmerkend van ‘n goed geformuleerde narratief is dat die karakters in die storie met die verloop van tyd, samehangende identeit vertoon. Wanneer die verteller ‘n karakter se identiteit bepaal het, kan die karakter vir die duur van die storie getrou daaraan bly. Daar is egter uitsonderings op hierdie algemene tendens waarin die storie poog om die verandering in identiteit te verklaar. Kousale faktore soos oorlog, armoede en siekte kan verandering van identiteit meebring om sodoende die vermeende identiteit as die “werklike” identiteit te ontbloot. In die

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

algemeen verdra die goed geformuleerde storie nie onbestendige persoonlikhede nie (Gergen 1994b).

Stories is nie net in die psigologie as terapeutiese narratiewe belangrik nie. Dit is veral belangrik vir identiteitsvorming omdat dit vir ons en ander vertel wie ons is, en daarom kan ons vra wat die verhouding tussen stories en identiteit is. Verduidelik stories bloot ons ervarings uit die verlede of konstrueer dit ons ondervindinge? Widdershoven (1993) meen dat ondervinding min waarde het as dit nie aan stories verbind is nie, maar: "[t]his is not only true of relatively unimportant experiences, such as going to the theater. It also holds for experiences that are supposed to change our whole life, for example experiences of deep love or grief" (Widdershoven 1993: 7).

Alleen in woorde en stories kan die verlede en hede in die toekoms opgeneem en verenig word. Ons word eers van die betekenisvolheid van die ondervindinge bewus wanneer ons stories daaroor vertel en dit ineensmelt met die groter netwerk van ander stories. In hierdie proses word die voorafgaande narratiewe struktuur van die ondervinding geartikuleer en verander in 'n narratiewe patroon (Widdershoven 1993).

Volgens poststrukturalistiese teorieë leef ons in netwerke van veelvoudige voorstellings van klas, ras, geslag, taal en sosiale verhoudings. Binne een individu verskil die betekenis van hierdie voorstellings en die waarde wat ons daaraan heg. "This focus on the fundamentally relational nature of identity results in the historically constituted and shifting self versus the static and essentialized self inherent in the concept of the free and self-determining individual" (Lather 1992: 101). Identiteit word voortdurend verplaas en vervang. Die subjek is nie in geheel verenig of gefikseer nie. In die strewe na subjektiewe betrokkenheid is ons aktief, maar nie soewerein nie. Terwyl die subjek gedestabiliseer word, verloor Verligtingskonsepte soos kennis, benoeming en emansipering ook waarde. Die subjek word gefigureer en geherkonfigureer binne 'n konteks waarin konflikterende boodskappe dit voortdurend teister (Lather 1992).

Die sosiale konstruksionisme stel voor dat menslike identiteit voortdurend gekonstrueer word en daarom nooit voltooid kan wees nie. Nuwe aspekte van die menslike bestaan doem op uit die verlede in kontras met huidige pogings om onsself

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

in ‘n reeks identifiseerbare en gedefinieerde beelde vas te vang. Shotter beskryf die identifikasieproses as volg:

> Such images (or more properly ‘we’) can create a sense of – an illusion of – fixity and completeness about ourselves; we can ‘lend’ ourselves a nature which, although it is ‘permitted’ or ‘afforded’ by what we already are, only represents one small aspect of what in fact we are, and might next become” (1996: 84).

Shotter (1996) argumenteer verder dat die verbeelde karakter van ons kollektiewe sosiale lewe dikwels beskou word as ons sosiale identiteit. Die vorm van ons gevoelens en motiewe word, in verhouding tot die Ander, bepaal deur wie en wat ons ons verbeel te wees. Terwyl baie van ons bewustelik ‘n geïsoleerde lewe leef, is dit in die praktyke van die daaglikse lewe wat ons beelde skep van hoe ons “werklike” identiteit daarna moet uitsien. “And they inform our nature to such a deep extent that, quite literally, we do not know how to argue for ourselves as being otherwise – even though we may often feel a deep disquiet at the adequacy of such images of ourselves and our lives together” (Shotter 1996: 81).

Volgens Tash (1991) bestaan die Nederlandse realiteit uit beelde wat geskep is aan die hand van ‘n lang religieuse en politieke geskiedenis. Die kollektiewe kulturele identiteit word bepaal deur sekere subkulturele aanwysings wat bepaalde gedragspatrone voorspel. So byvoorbeeld word diegene wat die *Volkskrant* lees gestereotipeer as konserwatief, en die lesers van die *Vrij Nederland* word beskou as liberaal. In die breë mag dit miskien aanduidend wees van ‘n persoon se politieke stand, maar om ‘n persoonlikheidsprofiel hiervolgens saam te stel is te oppervlakkig.

De Dijn (1997) kyk weer na kenmerke van die “jongerencultuur” (jeugkultuur) wat lig werp op identiteitsvorming. Die eerste kenmerk is dat alles wat natuurlik en vanselfsprekend is met afkeer bejeën word. Alles wat ‘n sekere “diepte” suggereer word afgekeer of in die oppervlak opgeneem. Vandaar die verwerping van natuurlike skoonheid, tradisionele beelde van manlik- en vroulikheid en natuurlike bande tussen kinders en ouers. Gevolglik wil die mens skepper van eie beeld word. Dit dra by tot ons strewe na vergoddeliking.

Volgens De Dijn (1997) het die postmoderne mens geen geestelike meesters (priesters of kerklui) meer nodig nie. Wat wel verlang word, is die hulp van estetiese

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

ontwerpers soos kosmetiese chirurge en tegnici om die postmoderne identiteit en leefstyl te skep. ‘n Intense verlange bestaan om die self te omskep in die ideale teken. Die “ware” ek verdwyn agter gesigontrimpelings en silikoninplantings. Die “ware” ek word geleer om te konformeer aan die algemeen aanvaarde norme van die algemeen aanvaarde samelewing. Die aangeleerde gedrag dra by tot die hoë sin vir kollektiwiteit.

Kollektiwiteit

De Dijn (1997) sê die derde kenmerk van die jeugkultuur is dat daar ‘n narsistiese identifikasie met tekens en leefstyle bestaan wat saamhang met vanselfsprekende groepsvorming. De Dijn (1997) noem dit “tribalisme”. Die eenheid van die groep is totaal kunsmatig en selfvoorsienend. Dit beteken egter nie dat die sosiale groepsdwang nie sterk is nie. Paradoksaal genoeg kan die intense hunkering om aan die groep te hoort, juis isolerende angs tot gevolg hê en die individu marginaliseer.

In die algemeen het ons te make met die postmoderne mens wat nie kan leef in die skadu van ‘n onbeheerbare noodlot nie, maar ook nie identiteit klinies en feitelik (met behulp van modernistiese tegnieke) kan konstrueer nie. Die postmoderne antwoord op dié probleem kan saamgevat word in die term kollektiewe narsisme (De Dijn 1997).

Ten spyte van ons oorgawe aan die kollektiewe narsisme verval ons kollektiwiteit nie in totale letargie of lusteloosheid nie. Die ongemak van die postmoderne voortbestaan spoor (ten spyte van die afwesigheid van ‘n teleologiese dryfveer) ‘n strewe na transendentale waardes aan. So byvoorbeeld swig sekere “argaiese” menslike verhoudings voor die aanslae van die postmodernisme, maar sommige besit ‘n onoorwinbare oorlewenskrag. “De transcendentie van de waarden hangt paradoxaal genoeg samen met een intrinsieke kwetsbaarheid, prachtig uitgedrukt in deze versregel van Lucebert: ‘Alles van waarde is weerloos’”(De Dijn 1997: 41).

Die kollektiewe Nederlandse nasionaliteit is ‘n kwesbaarheid wat soms in gedrang kom. Tash skryf dat: “They [the Dutch] create their comprehensive picture of reality from a set of constructs based on a collective past where religion and

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

political beliefs have left an indelible mark. Their collecitve cultural reality is determined by a number of cues, which, once received, elicit predictable behavioral responses" (1991: 4). Verskillende religieuse en politieke oortuigings en nasionaliteite dien as identiteitsmerkers wat in die Nederlandse pluralisme opgeneem is.

Die sosiale implikasies van die Nederlandse pluralisme vir ontwikkelende demokrasieë, waarin minderheidsgroepe smag na aanvaarding en begrip is inderdaad substansieel. Begrip vir hoe die Nederlandse gemeenskap so 'n wye verskeidenheid etniese, religieuse en rassegroepe akkommodeer, kan van groot waarde wees vir enige multi-kulturele gemeenskap. Assimilasie van die kultuur van 'n minderheidsgroep is nie voldoende nie, en aanvaarding van, begrip vir en die viering van kulturele verskille moet eerder nagesteef word (Tash 1991). In teenstelling met die Nederlandse en Vlaamse verdraagsaamheid (soos dit uit die tekste blyk) maak die leser (in 'n teks) kennis met die Spaanse onverdraagsaamheid teenoor tante Simone in *De tuin der onschuldigen* (1999): "Voor velen was het onaanvaarbaar dat het gesticht in buitenlandse handen was overgegaan, zelfs al had mijn tante intussen de Spaanse nationaliteit verworven (Hemmerechts 1999: 19).[33]

Die minderheidsgroep of die individu word toegelaat om 'n veilige en selfs afstandelike identiteit te onderhou wat selfs radikaal verskil van die gasheerkultuur. Min druk word op die persoon geplaas om te assimileer. Die persoon wat tot 'n minderheidsgroep behoort het die reg om anders te wees, en die gedrag van die minderheidsgroep word aanvaar vir 'n paar geslagte. Die bedoeling van die Nederlandstalige pluralistiese model is om net genoeg subkulturele spasie te laat dat verskeie kulturele tradisies steeds bly voortbestaan. "Incorporated as it is into a kind of structural separation, the Dutch pluralist model that provides a way for an individual to retain his/her religious, ethnic, or racial identity and to restore and revive the historical symbols important to maintaining this" (Tash 1991: 100). Terselfdertyd

[33] Let daarop dat dit nie hier, in ooreenstemming met die doelstelling en postmoderne onderbou, handel oor 'n vergelyking tussen sosiale werklikheid en werklikheid soos dit in die teks geskets is nie. Die studie fokus primêr op "tekstuele werklikhede" wat reeds in Hoofstuk 1 verduidelik is.

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

onderhou en bevorder dit respek vir religieuse, etniese en rasseversklle.[34] Wanneer Phileine in *Phileine zegt sorry* (1996) na "African-Americans" verwys as "colored people" verdink die geselskap haar van rassisme. Gulpje se verduideliking van politieke korrektheid illustreer juis die Nederlandse pluralistiese model: "Dan zijn we in België en Nederland toch minder politiek correct, hé Phileine? Bij ons is het juist politiek correct te roepen dat je heel erg tegen politieke correctheid bent" (Giphart 1996: 62).

Die bekende skrywer Cees Nooteboom beskryf in sy essay *My ten most European experiences* (2002) die gebeurtenisse in sy lewe waarmee hy Europese identiteit assosieer. Hoewel hy tien verskillende gebeurtenisse beskryf, is die oorkoepelende temas; ontwrigting (hetsy deur oorlog of revolusie), die verkenning van die wêreld en religie. So byvoorbeeld beskryf hy sy ervaring van die inval van Nederland op 10 Mei 1940 deur Duitsland gedurende die Tweede Wêreldoorlog. Die oorlog roep beelde op van sy gesneuwelde vader en die inverno van Rotterdam. In retrospek sê hy: "So that was what it looked like, history" (Nooteboom 2002: 131).

Onder die temas wat Nooteboom identifiseer is die Europese kolonialisering van veral die Karibiese eilande en Suid-Amerika opvallend. Oor die kolonialisering in Indonesië doen Hella Haasse verslag in onder andere *Sleuteloog* (2002). "Net zo wist ik niet waar ik kijken moest wanneer mijn vader in mijn tegenwoordigheid met zijn vingers knipte om de aandacht te trekken van een inlandse ondergeschikte. [...] Op zulke ogenblikken had ik het gevoel niet te behoorden tot dezelfde zoort van mensen-in-Indië als mijn ouders. Maar tot welke soort behoorde ik dan wel?" (Haasse 2002: 52-53). [35] Nooteboom se persoonlike "kolonialisering" (verkenning) van die wêreld is egter nie sonder selfinsig nie, omdat hy uit die geskiedenis leer dat oorheersing of dominering van een stelsel oor 'n ander nie ewigheidswaarde dra nie.

[34] Diller spreek ook die vanselfsprekendheid van Europese tradisie en die dominansie aan in 'n gesprek met Susan. "'Waarom neemt u wit?' vroeg Diller [...] 'Mag wit niet altijd eerst?' 'Dat valt me van u tegen. Die koloniale regel geldt al lang iet meer. Vóór de verdeling van Afrika genoten zwart en wit gelijke rechten'" (Van Dis 1996: 59).

[35] Die strewe om te behoort aan 'n soortgelyke groep tref ons ook aan in *Palmwijn* (1996). Diller vra aan Susan wat sy eintlik in Afrika doen, waarop sy antwoord dat sy op soek is na menslikheid wat sy waarskynlik nie in Europa gevind het nie. Diller se opinie is egter dat Afrika nie menslik kan wees nie (Van Dis 1996: 78).

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

"Lisbon, Amsterdam, Venice, dear capitals of vanished empires, lessons to London and Paris. Hegemony does not last for ever" (Nooteboom 2002: 133).

Die tydelikheid van hegemonie geld ook vir religieuse denominasies. Die Franciskaanse en Augustiniaanse ordes wat millenia oud is, moet plek maak vir nuwe religieuse variante.[36] Nooteboom beskou Europa vanaf die periferie. In die somer word hy omring deur die Katelaanse taal op 'n Mediterreense eiland, en in die winter vind hy toevlug in Nederland, vyftig minute noord van Parys, maar steeds vir die res van Europa is Nederland onbekend soos die Amasone. Nooteboom se raad aan Europa is dat die lande wat vroeër daaraan behoort het steeds daaraan moet behoort en dat die sogenaamde groter lande moet leer uit die kleiner lande se geskiedenisse. "[T]he South should not copy the North in its pursuit of soulless modernity and that the North should look long and closely at the South and its tempo and traditions, and by the South I mean the real South, where everything worthwhile comes form" (Nooteboom 2002: 135).

Die beskerming van die gewoontes uit die Suide blyk ook uit William se eilandreëls in *Palmwijn* (1996). Waarskynlik die belangrikste reël aan besoekers is dat: "Het ging niet om míjn cultuur maar om die van de ander. Mijn aanwezigheid mocht geen evenwicht verstoren, omzichtigheid in de omgang was geboden. Respect" (Van Dis 1996: 8).[37] So byvoorbeeld moet besoekers nooit hardop tel nie, of na iemand met die vinger wys nie, of ooit iemand se naam in die donker noem nie. Geeste kan iemand se naam in die donker steel en sodoende besit neem van daardie persoon se siel. Wanneer dié afwesige ek-verteller die uitleg van William hoor, reageer hy deur te vra: "'En dat geloof je?'" (Van Dis 1996: 9). William beskou sy sarkasme as 'n vorm van Westerse arrogansie. Arrogansie wat spruit uit onkunde

[36] 'n Voorbeeld van die religieuse evolusie is te vinde in *Palmwijn* (1996). "Tijd zong op het eiland. Vroeger leefde de mensen bij de klok van de kat[h]olieken, maar de steeds heviger wordende woestijnwinden hadden het uurwerk onklaargemaak, dat zei William tenminste; anderen zagen er de hand van Allah in" (Van Dis 1996: 11).

[37] Respek is 'n sleutelbegrip in die kweek van verhoudings wat verdraagsaam is. Die Europese inmenging in Afrika is, na aanleiding van die onderstaande aanhaling, nie nodig nie: "Het zijn Libanezen. Het is wit tegen zwart. We kunnen dit nie later passeren. 'U hoeft de problemen hier niet op te lossen, ze lossen zich vanzelf op'" (Van Dis 1996: 55).

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

en onbegrip vir die Ander. Onbegrip vir die Ander veroorsaak ‘n antagonistiese skeiding tussen die Ek en die Ander, waarin beide die Ek en Ander gemarginaliseer word.

Marginalisering

De Dijn (1997) se vierde kenmerk van die “jongerencultuur” hang ten nouste saam met ‘n intense belangstelling in marginalisering, die grens, die perifirie of skeidslyn. Dit gaan oor die grens tussen manlikheid en vroulikheid, tussen vryheid en gebondenheid, tussen geweld en vrede, en tussen om te bestaan en om nie te bestaan nie. Die strewe van die narsistiese individu bly onvermydelik ‘n verlange na die transendentale. Dit is ‘n figuur wat noodsaaklik onbevredigend bly.[38] Vandaar dat die narsistiese individu vroeër of later kontak met die Ander opneem. Waar anders sal dié individu kontak opsoek as op die grens?

Marginalisering hou ook verband met die aanhang van ‘n postmodernisme perspektief. Om getrou te bly aan die ondermyning van heersende metanarratiewe, moet die postmodernisme daarteen waak om nie self ‘n metanarratief te word nie (indien dit nie reeds sodanige proporsies aangeneem net nie). Hoewel die teenargument gewig dra, dring die postmodernisme aan op die marginale status daarvan, want indien dit marginale perspektiewe bied moet dit op die perifirie staan. Die marginale status van die postmodernisme dra by tot ten minste twee belangrike gevolge. ‘n Marginale posisie dwing noodwendig die Ander na die sentrum, wat ‘n metanarratiewe karakter aan die narratiewe van die Ander verleen. Die probleem word egter opgelos deur die klem wat geplaas word op lokale narratiewe en die twyfelagtigheid teenoor metanarratiewe. Die tweede gevolg is dat die gemarginaliseerde posisie van die postmodernisme die postmoderne mens marginaliseer.

[38] In *Fenrir* (2000) beskryf Edith haar marginale status op so ‘n wyse dat dit aansluit by die postmoderne gevoel van marginalisering. “*We woonden ver weg van onze wederzijdse families. Eigenlijk leefden we alsof we alleen op de wereld waren, zonder bloedverwanteen, zonder een plek van herkomst*” (Haasse 2000: 19). En later: “*Ik voel met dat dit huis een enclave is, een zonderling stuk niemandsland*” (Haasse 2000: 51).

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

University of Pretoria etd – Prinsloo, C M S (2005)

In haar bespreking van die koloniale roman van Hella Haasse skryf Roos (1994) dat ‘n perspektiefoorgang die kernverskil is tussen koloniale en postkoloniale literatuur. Die perspektief verskuif vanaf die sentrum na die periferie. Oor die ek-verteller in *Oeroeg* (1948) skryf Roos dat hy gedoem was om ‘n vreemdeling in beide sy geboorteland Nederland en Java te wees, omdat hy nie in Nederland groot word nie en slegs ‘n toeskouer is van wat met die Javane gebeur. Sy fokalisering vind egter nie plaas vanuit ‘n outoritêre posisie van ‘n magtige kolonialis nie. In dié opsig sluit die postkoloniale romantrekke aan by die gemarginaliseerde postmoderne fokaliseerder. Postmoderne vertellers en karakters is pynlik bewus van hul onseker greep op die werklikheid (Bartens & D’haen 1988). Of soos Noël dit stel in *Onvoltooide verleden* (1998): “[...] ik voelde me als een slak die half uit haar schelp gekropen is. Een jongetje prikte er een brandende lucifer in” (Claus 1998: 62). In *Chaos en rumoer* (1997) reflekteer die alomteenwoordige verteller op Otto se posisie: “Hij stond alleen, in én buiten het boek” (Zwagerman 1997: 153).

Sentraal tot *Transit* (1994) is Hella Haasse se filosofiese beskouing oor die sin om te behoort. In *Transit* (1994) is dit die hoofkarakter Iks wie se lewe gedestabiliseer is. Selfs met haar terugkeer na Nederland is sy steeds ‘n uitgeworpene. Die “[...] bekende veroorzaakte juis een gevoel van vervreemding” (Haasse 1994: 8). Iks is egter nie die enigste jongmens wat gemarginaliseer nie:

> In de nissen, gevormd door de muur van het hoofdgebouw en de uitspringende metalen ribben van de oerhapping, zatten en lagen een paar, meest jonge, reizigers te wachten op vroege internationale treinen. Ook zij had geld nog onderdak. Ze was niet meer op reis, maar evenmin thuisgekomen. Ze woonde nergens” (Haasse 1994: 7).[39]

Iks is egter gemaklik met haar marginale status. Haar persoonlikheid word ook beïnvloed deur haar swerwerskap. “Dat ze meestal stug, niet aardig gevonden werd,

[39] Dieselfde tema word ook ook in *Sleuteloog* (2002) aangspreek. “Het oude Indië, waarin men ook als Nederlander for better or for worse wortel kon schieten, was voorbij, en voor de ‘hier-geboren van zuiver Europese afkomst’, zoals dat toen officieel genoemd werd, bestond geen thuisland meer” (Haasse 2002: 50).

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

kwam haar goed van pas" (Haasse 1994: 22). Iks kan gevolglik gekarakteriseer word as 'n antiheld.

'n Identiteitsvorm wat inderdaad gewild is in postmoderne werk is die antiheld. Dit is 'n verskynsel wat nie noodwendig in gewildheid toeneem nie, maar bloot op meer gereelde basis tevoorskyn kom, omdat die postmoderne twyfelagtigheid teenoor metanarratiewe, lokale stories (soos die van Iks in *Transit* 1994) aksentueer. Die held neem dieselfde proporsies van 'n metanarratief aan en word daarom in diskrediet geplaas. Die antiheld is egter nie 'n karakter wat sy of haar ontstaan in die postmoderne era het nie, maar dateer terug na byvoorbeeld *Don Quijote* (1605) en selfs Job in die Bybel (Johl 1992). Die antiheld is egter meer as net die teenstelling van die tradisionele held. Ten opsigte van statuur is die antiheld meer delikaat, swakker en onbeholpe. Die antiheld het menslike swakhede en begaan menslike foute. Die antiheld parodieer nie alleen die konvensionele held nie, maar kondig 'n nuwe held aan.

Die antiheld moet nie met die picario (wat stam uit die Spaanse pikareske romantradisie) verwar word nie. Die picario is as individu gerig teen die dekadente samelewing wat hy deur skelm satirisering negatief kleur. In teenstelling met die picario is die antiheld 'n passiewe besluitlose individu wat deur die samelewing bedreig word. Die antiheld is 'n lydende slagoffer. Teenoor die picario se skelmstreke wat die figuur marginaliseer, is dit die antiheld se wens om 'n buitestaander te wees. Die antiheld is meer dwaas as skelm, en sy doelbewuste isolering is 'n verdedigingsmeganisme waarmee hy sy integriteit en posisie in die samelewing beskerm. Wanneer die antiheld op die vlug slaan, word die figuur nog minder heldhaftig. In die pikareske roman verkeer die samelewing in krisis en in die roman van die antiheld is die figuur gedompel in krisis (Johl 1992). Die krisisse van die moderne samelewing en die moderne mens sintiseer in die postmoderne roman, want alles en almal is in die postmoderne era gedompel in 'n toestand van chaos en eksistensiële vraagstukke. Hierdie vraagstukke word dikwels aan die antiheld oorgelaat om aan te spreek. Een van die vraagstukke waarin die antiheld en ander karakters, veral in postmoderne tekste, gedompel is, is die problematisering van persoonlikheid. In hierdie geval handel dit nie oor A- en B-tipe persoonlikhede nie, maar meer spesifiek oor die postmoderne pastiche-peroonlikheid wat ons byvoorbeeld in *Indische duinen* (1994) en *Kameraad scheermes* (2003) ontmoet.

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

Die postmoderne pastiche-persoonlikheid

Die postmoderne pastiche-persoonlikheid word ondersoek deur verwysings na rollespel, die toneel en kunsmatigheid na te speur soos dit in die tekste voorkom. “If there is no consciousness of what it is to be ‘true to self,’ there is no meaning to playing a role” (Gergen 1991: 150). Die betekenisvolheid van die self as strategiese manipuleerder, in ‘n moderne konteks waarin ‘n egte, outentieke self bestaan (of móét bestaan), kom neer op vervalsing of misleiding.

Løvlie (1992) dui aan dat die frase “dood van die subjek” die outonome bewuste subjek (mens) elimineer. Wat oorbly, is ‘n anonieme individu wat onderworpe is aan die strukture en magte van narratiewe. Die self kan beskou word as ‘n ensemble van verhoogpersoonlikhede wat die rol van ‘n relatiewe self vertolk en bewus is daarvan dat dit relatief is. “The self is the proliferation of roles, the progressive showing of (sur)faces” (Kvale 1992: 14). Løvlie meen dat die radikale postmoderne filosowe nie die individu oplos (negeer) nie, maar die subjek wat as kern van die wêreld voorgehou word, beskou as deel van die teks van die wêreld.

Eie aan die postmodernistiese teks is die gebruik van jukstaponering, interpolasie, misattribusie of verkeerde verwysings. Hierdie strategieë word dikwels gekombineer met die ontlening van karakters uit ander bekende tekste. Dit word genoem die *retour de personnages*-tegniek of die transwêreldse identiteit (Hambidge 1995: 35). So byvoorbeeld is Victor Hugo Maryemma in *Ontaarde moeders* (1992) se verbeeldingsvriend. Dié Franse skrywer word uit sy digterlike wêreld verplaas na Maryemma se verbeeldingswêreld van ruimtetuie en kosmiese verkenningstogte. Nie alleen bewerkstellig die transwêreldse identiteit intertekstualiteit tussen tekste nie, maar dompel dit die karakter in ‘n “veelvuldige persoonlikheidsversteuring”. Die veelvuldigheid van die persoonlikheid is ‘n tema wat rojaal as “rollespel” in die toneelwêreld gebruik word.

Nora in *De tuin der onschuldigen* (1999) is ‘n aktrise van beroep en haar lewensuitkyk is ook kennelik die van ‘n aktrise, omdat sy haar vakansie as ‘n toneelstuk beskou. Nora dink dat: “Hoofdrollen worden vertolkt door Judith, Heleen en mezelf. Van die drie is mijn rol de belangrijkste, maar ongetwijfeld vinden Heleen en Judith dat van hun eigen rol ook” (Hemmerechts 1999: 28).

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

In *Het theater de brief en de waarheid* (2000) vertel Herbert dat wanneer hy Hamlet speel, hy nie Hamlet is nie, maar 'n akteur is wat Hamlet speel. Die dinamiek van 'n film vereis weer dat hy voorgee om nie te speel nie, maar inderdaad ís. "Zelfs in het dagelijks leven speelde ik dat ik een acteur was. Nooit, nooit was ik mijzelf" (Mulisch 2000: 15).

In *Het woeden der gehele wereld* (1993) gebruik 't Hart 'n lig-metafoor om te illustreer hoedat verskillende identiteite wedywer om prominensie: "Nevel en zonlicht wedijverden met elkaar, en van die wedijver profiteerden wij allen die daar in dat tastbare, warme zonlicht wandelden, alsof we halfgoden waren die in een sage een hoofdrol speelden" ('t Hart 1993: 172). "Ligfilters" soos taal word gebruik om identiteit aan te pas. In een episode vind Alexander vir William op die soldertrap geklee in vroueklere. William reageer onmiddelik met: "This is very embarrassing'" ('t Hart 1993: 139). Waarop Alex dink: "Waaom zei hij dat in het Engels? Omdat het de taal van zijn moeder was? Of om iets van afstand te scheppen? Of om zijn verlegenheid te maskeren?" ('t Hart 1993: 139).[40]

In *Het theater de brief en de waarheid* (2000) vertel Herbert: "Dat er een gevecht stond te beginnen tussen twee soorten acteurs, met de werkelijkheid als inzet [...]" (Mulisch 2000: 48). Akteurs word volgens Herbert gelei deur hulself af te vra wat, hoe en wie hulle speel. Tydens sy arrrestasie kom Herbert tot 'n ontnugtering wanneer die teaterwêreld dit onderskei van die realiteit van die regsplegingstelsel.

> Het uur van de waarheid had geslagen – of liever: het uur van de ultieme onwaarheid. Meteen toen ik binnenkwam in de kale, grauwe kamer waarin ik verhoord zou worden, zag ik dat het nu ernst was. Ik

[40] Meer as net verleentheid word maskeer in die opvoering van *rOmEO-n-jULieT* in *Phileine zegt sorry* (1996). Wanneer Phileine haar vriend op die verhoog sien liefde bedryf met 'n mede-aktrise, dink sy:

> Vriend vrijt vreemde vrouw, stel ik vast, maar de tolk in mijn hoofd zegt voortdurend: nee, het is toneel, nee, er is een verschil tussen spelen en willen. Dit is gespeeld. Dit is verdomd goed gespeeld, dis is zo goed gespeeld dat de tepels van die griet so stijf staan als slagtanden en dat Max wellustiger uit zijn ogen kijkt dat ik hem ooit heb zien doen (Giphart 1996: 102).

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

> was gewend om met kunstenaars om te gaan, dat wil zeggen met fantasten, altijd bereid in lachen uit te barsten; maar als kunstenaars van water zijn, dan zijn politiemannen van steen (Mulisch 2000: 47).

Juis wanneer die "ultieme onwaarheid" dreig om bekend te raak neem Herbert se verwarring en misplaastheid toe. Hy voel asof hy Marlon Brando of Robert de Niro is. Tussen hom en sy rol verval die onderskeid, want kuns word werklikheid en werklikheid word kuns. Op onverklaarbare wyse verdwyn hy uit dié fantastiese verhouding (Mulisch 2000: 50).

In *Siegfried* (2002) spekuleer Herter oor die fantastiese bestaan van Hitler. "'Misschen kun je dus zeggen dat Hitler Hitler speelde,' poerde Herter, 'zoals een acteur een moorddadige koning van Shakespeare speelt, maar dan met echte moorden'" (Mulisch 2002: 90). Herter verklaar Hitler as 'n lewensparadoks, omdat Hitler 'n mens was maar tegelykertyd ook nie. Hitler was ook onmenslik, miskien eerder 'n kunswerk.[41] In 'n uitdrukking poog Herter om Hitler tot begrip te bring: "[...] mysterium tremendum ac fascinans: het verschrikkelijke en tegelijk betoverende geheim" (Mulisch 2002: 91). "Op een paradoxale manier was dan juist het ontbreken van een 'waar gezicht' zijn ware aard" (Mulisch 2002: 93).

Beide Herbert en Herter se spel tussen die dimensies van "wees" en "voorgee om te wees", speel ook uit in *De overval* (1997). Die verskil is egter dat die hoofkarater progresseer van Herbert self na Hitler na Christus. Die ek-verteller in *De overval* (1997) vertel aan 'n skrywersvriend dat hy sy bedenkinge het oor die nasionaliteit van Christus. Hy redeneer dat Josef waarskynlik 'n Romein uit Panthera was en dat Maria 'n "soldatenslet" was; "[...] dus misschien was Jezus helemaal geen jood. Misschien speelde hij de jood" (1997: 83).

Die toename in "betwyfelingsteorië" wat die bestaan van geleefde realiteit en opgevoerde realiteit terselfdertyd bevraagteken en met mekaar versoen, vergemaklik die aanvaarding van die inkonsekwente, wispelturige pastiche-

[41] Die idee dat die mens 'n kunswerk is, is reeds in *Het theater de brief en de waarheid* (2000) aangespreek. "Het verschil was alleen, dat Herbert zijn verhaal niet bedacht en geschreven had, maar bedacht en gedaan. Maar was hij dan eindelijk wel een kunstenaar? En zo niet, wat dan? Een kunstwerk?" (Mulisch 2000: 36).

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

persoonlikheid. Die self integreer en internaliseer verskillende (kon)tekste wat aanleiding gee tot die ontstaan van die postmoderne pastiche-persoonlikheid.

Die ontstaan van dié persoonlikheid is ondenkbaar sonder die invoed van die media. Soos Victor Werker skepper speel in *De procedure* (1998), skep en vermenigvuldig die media persoonlikheide. Die media se rol word gepas in *Phileine zegt sorry* (1996) uiteengesit:

> Een mens wist de namen van zijn buren, zijn familie, zijn voorouders [...] De media hebben dit verstoord. Niemand kent meer zijn buren, zijn familie of zijn verleden, maar iedereen kent de koppen op de televisie. Het evenwicht is zoek: de ene mens wordt door iedereen gekend, de andere door bijna niemand. De media zijn een kwaadaardige tumor; wie er eenmaal in functioneert, wordt door de media vermenigvuldigd en vermenigvuldigd" (Giphart 1996: 210).

In *Dubbelliefde* (1999), soos die titel suggereer, staan die vermenigvuldiging van die persoonlikheid sentraal. Die veelvuldigheid daarvan staan egter in die teken van die homoseksualiteit. Die anonieme hoofkarakter lees Fernando Pessoa se *Het boek der rusteloosheid* waarin hy bekend gestel word aan die heteronieme persoonlikheid. "Zijn (Fernando Pessoa se) notities over een 'heteronieme persoonlijkheid' kwamen angstig dichtbij. Ik wist toen allang dat ik een boek zou schrijven over een man die meende uit meerdere mannen te bestaan" (Van Dis 1999: 365). Die anonieme hoofkarakter in *Dubbelliefde* (1999) bestaan inderdaad uit meerdere mans omdat hy bedags en snags verskillende lewens lei. Sy eie posisie beskryf hy as 'n fantasie: "Het gaat om de afstand tussen wie je bent en wie je speelt. Wat jij als exhibitionisme afdoet, noem ik fantasie" (Van Dis 1999: 288).

In *De zonnewijzer* (2002), word die afstand tussen wie Leonie Kuyper is en wie sy voorgee om te wees, uitgewis. Na die afsterwe van haar vriendin Roos Berczy neem Leonie nie alleen Roos se klerekas oor nie, maar ook haar identiteit en persoonlikheid. Sy kruip inderdaad onder Roos se vel in: "Nu was het geen spielerei meer, dat zonderlinge verlangen om in haar huid te kruipen, maar bittere noodzaak"

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

('t Hart 2002: 112).[42] Leonie kom tot die gevolgtrekking dat: "[...] er bestond geen jezelf" ('t Hart 2002: 147). Daar bestaan alleenlik 'n pastiche van persoonlikheids-fragmente.

Hierdie fragmente word versamel soos ons die postmoderne lewe leef. Beter as wat Haasse dit in *Transit* (1994) stel kan ek kwalik.

> "Ze (Iks) wilden zoveel mogelijk landen en levenswijzen leren kennen, niet als toeristen of luxeparasieten, maar door zich aan te passen aan het bestaan van alledag van die verschillende volken. Zouden ze dan kunnen ontdekken wat de grootste gemene deler is van mens-zijn, waar het eigenlijk allemaal om draait, en of dat de moeite waard is om voor te leven? (Haasse 1994: 14).

Iks se vraag kan waarskynlik ten beste beantwoord word deur Christie en Epi Brons in *De voorzitter* (1999). In Christie se oë is haar pa 'n oerkapitalis en die verpersoonliking van alles wat kwaad en boos is. Hy erken dat haar karakterisering van hom korrek is. Die getrouheid van haar karakterisering motiveer Epi se trots met sy profiel en konsekwentheid in sy gedrag. Brons regverdig sy gedrag uit die familieterapie wat hulle bywoon. Brons het geleer dat: "[...] het is beter dat je gehaat wordt om wie je bent, dan geliefd om wie je niet bent" (Giphart 1999: 51). Volgens Brons is dit dus beter om te wees wie jy is, al is dit ten koste van jouself, as om voor te gee dat jy iemand is wie jy nie is nie.

Deur die "andersheid" van postmoderne persoonlikhede (soos Epi en Christie Brons) uit te wys, negeer die postmoderne kunstenaar die wete dat alles wat uitgedruk kan word, reeds herhaaldelik uitgedruk is. "'Niemand is origineel in de strikte betekenis van het woord. Talent word evenals het leven door infusie overgedragen en wij moeten in een nobele omgeving verkeren. En onze behoefte aan gezelschap op de meesters richten'" (Palmen 1999: 58-59). Ook Joost Zwagerman (1997) erken ons onvermoë om enigsins oorspronklik te wees, omdat

[42] Namate sy die rol van Roos vertolk en oorneem, word Leonie selfs meer gemaklik met die idee dat sy self Roos is. "'Roos Berczy,' zei ik, en daar schrok ik nogal van. Even overwoog ik nog om 'Sorry, ik bedoel Leonie Kuyper' te zeggen, maar dat zou dwaas zijn geweest. En ach, wat deed het ertoe dat ik mij haar naam had toegeëigend" ('t Hart 2002: 125).

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

ons nou slegs uit die materiaal wat reeds bestaan “nuwe” collages kan saamstel. Die onmoontlikheid waarna Palmen en Zwagerman verwys, word in *Souffleurs van de duivel* (1996) metafories voorgestel deur die die dodedans. Al die karakters dans immers aan die einde van die verhaal hul dood tegemoet.

Soos ons die postmoderne storie skryf, skryf ons onsself weg van die moderne verhaal. Gedurende die skryf- en leesproses word dit al hoe moeiliker vir die skrywer en leser om getrou te bly aan die modernisme. Die ideaal van oorspronklikheid bly bloot ‘n ideaal en rafel uit en die betekenis van opregtheid verval in indeterminisme. In aanskoue van dit wat kan wees, kwyn ook die skuldgevoel van selfskending. Soos die skuldgevoel en bewustheid van kunsmatigheid kwyn, word ons terselfdertyd voorberei op die koms van die postmoderne pastiche-persoonlikheid. Gergen verduidelik hierdie terme as volg: “The pastiche personality is a social chameleon, constantly borrowing bits and pieces of identity from whatever sources are available and constructing them as useful or desirable in a given situation” (1991: 150).

Die postmoderne vertellende skrywer en skrywende verteller

Na aanleiding van die vier temas wat bespreek is, het dit aan die lig gekom dat die postmodernisme ook die skrywer se rol as fokaliseerder ontwrig het. Die eietydse skrywer moet noodgedwonge aanpas by die eise van die postmodernisme. In dié gedeelte word daar gereflekteer op wat die outeurs en fokalisators in die verhale skryf en vertel oor die rol van die “nuwe” skrywer en fokalisator.

In die literatuur wat bestudeer is, word uitsprake gemaak oor die outeur en sy of haar skrywerskap. In die algemeen wil dit voorkom asof die beoefening van hierdie kunsvorm (om te skryf) oorwegend bevrydend op die outeur inwerk.

In *Chaos en Rumoer* (1997) byvoorbeeld, het ons te make met ‘n metaroman waarin die konkrete outeur Joost Zwagerman ‘n verhaal skryf, waarin Ed Waterland ‘n roman skryf met die titel *Het hart aan de rand van de stad*.[43] Ed Waterland se

[43] Kortweg kan die metaroman beskryf word as ‘n roman oor ‘n roman. “Die *metaroman* (’n-roman-binne-‘n-roman’) is gewoonlik ‘n teks waarin die ek-veteller aankondig dat hy ‘n roman gaan skryf (of waar die ek-verteller die skepper van die fiksionele wêreld is)” (Hambidge 1992: 293). As vertrekpunt kan die ek-verteller pseudo-memoires, pseudo-biografieë, briewe en

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

University of Pretoria etd – Prinsloo, C M S (2005)

roman is gebaseer op een van die karakters in Zwagerman se verhaal, naamlik Otto Vallei. Om sake te kompliseer, is Otto Vallei ook ‘n skrywer wat nie aan’t skryf kan kom nie. Otto Vallei verteenwoordig egter Zwagerman wat in der waarheid met die aanvang van die roman *Chaos en rumoer* (1997) gesukkel het om te skryf. Die roman is dus meer as net illusiewekkend, want: “In *Het hart aan de rand van de stad* was alles terug te vinden wat Otto (Zwagerman?) de afgelopen maanden was *overkomen*. Hoofdfiguur in Waterlands roman was een naamloos blijvende ‘ik’. Otto wist wel beter. Die ik was hij” (Zwagerman 1997: 149).

Die verhaal is inderdaad postmodern, omdat al die karakters in die roman kommentaar lewer op die verhaal en bewustelik in en uit die verhaal tree. Riekje sê immers aan Otto: “’Ik kan je geruststellen’. ‘Het slot heeft niets meer met ons te maken, althans, met ons van de redactie. Wij glijden als het ware het verhaal uit. Er word een of ander poening feest gehouden, en in het voorlaatse hoofdstuk legt iemand een bom onder het verhaal’” (Zwagerman 1997: 162). Getrou aan die postmodernisme ontplof en “inplof” die verhaal om die karakters te bevry. Om nie te skryf nie is ook bevrydend: “’Niet schrijven is voor een echte schrijver ook een vorm van schrijven,’ zei Elize Beekbergen” (Zwagerman 1997: 209).

Karakters word dikwels die spreekbuise waarmee metalinguale kommentaar op die skryfproses gelewer word. In *Het theater de brief en de waarheid* (2000) skryf Herbert oor die posisie van die outeur in die teks.

> Vroeger was de tekst alles en wij waren niets, nu was de teks niet belangrijker meer dan andere elementen van de voorstelling, alles was gelijkwaardig, - dat wil zeggen, de acteur was plotseling even belangrijk als de tekst, nee, belangrijker, veel belangrijker! Wat een opluchting! Van marionet tot mens! Ik voelde mij als een tot levenslang veroordeelde, die plotseling gratie krijgt en de poort uit mag. Na die

dagboeke gebruik. Die “suiwerste” vorm van ‘n metaroman is wanneer die ek-verteller aankondig dat ‘n roman geskryf word of dat so ‘n poging aangewend word. Dit hoef nie eksplisiet gestel te word nie en kan in die loop van die verhaal aan die lig kom. “Daar ontstaan ‘n dubbelspel tussen die gebeure soos dit werklik is/gebeur het en soos die skrywende ek-verteller dit transformeer” (Hambidge 1992: 293).

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

> betonnen cel de wijde wereld, de drukte in de stad, de bossen, de sterrenhemel!" (Mulisch 2000: 14).

In Mulisch se oeuvre ontwikkel sy argumente omtrent skrywerskap deur die een roman na die ander. In *De prosedure* (1998) skryf Victor Werker dat hy met die deur in die huis kan val en 'n toneel kan skets waar die telefoon lui. Natuurlik sal die leser wonder wie bel en waaroor. Reeds aan die begin suggereer hy dat 'n misterieuse oproep verwag kan word. Die telefoon lui egter eers aan die einde van die verhaal, want: "Eer hier nu iets tot leven kan komen, is het noodzakelijk dat wij beiden ons door inkeer en gebed voorbereiden" (Mulisch 1998: 7). Werker verduidelik die ontstaan van 'n verhaal aan die hand van 'n metafoor waarin hy die skryfproses vergelyk met die sloping (dekonstruksie) van 'n gebou. "Je ziet het laatste beeld, en dan wordt de film langzaam teruggedraaid. In de lucht vorm zich een wonderbaarlijke stofwolk die omlaag trekt in het puin, dat zich vervolgens omvormt tot een gebouw, zigzaggend komt een schoorsteen overeind, muren verrijzen, net zo lang tot er een fabriek staat" (Mulisch 1998: 23).

In ooreenstemming met die metafoor wat voorstel dat 'n verhaal uit die stof (droom) opstaan, lees ons in *Siegfried* (2002) dat: "Een roman of een verhaal is niets anders dan een bewust geconstrueerde droom. Een roman zonder droom is zowel in tegenspraak met de mens, die niet alleen waakt maar ook slaapt, als ook met de aard van de roman" (Mulisch 2002: 63). Die verhaal begin met ander woorde onder (bloot met 'n idee) en styg uit (transendeer) bo die stof, om konkreet gestalte te kry. Die teendeel blyk egter ook. In *Siegfried* (2002) begin die verhaal met 'n bekende gegewe wat slegs die punt van die fabriek se skoorsteen is.

> Een rabiat moralist als Dolf Hochhuth gaat ook uit van een gegeven uit de sociale werkelijkheid, zoals in Der Stellvertreter, een stuk over de fatale rol van de paus in de holocaust, om daar vervolgens zijn fantasie op los te laten; maar ik denk eerder aan het omgekeerde. Ik wil vanuit een of ander verzonnen, hoogsontwaarschijnlijk, hoogfantastisch maar niet onmogelijk feit uit de mentale werkelijkheid naar de sociale werkelijkheid. Dat is denk ik de weg van de ware kunst: niet van beneden naar boven, maar van boven naar beneden (Mulisch 2002: 24).

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

In die ontploffing se stof gaan die skrywer soos ‘n towernaar te werk om gestalte te gee aan die gees of ‘n nuwe realiteit.

Die skryfproses is egter vry, en die skrywer-verteller kan self bepaal wanneer hy of sy ‘n metamorfose wil ondergaan. In die naskrif van De voorzitter (1999) skryf Giphart: “*Brons bleek de ideale figuur om de melancholie die volgt op het applaus van me af te schrijven*” (Giphart 1999: 167).[44] In *De vriendschap* (1995) skryf die hoofkarakter Catherina Buts in ‘n brief aan haar vriendin Ara: “Schrijven is een ander lichaam geven aan je geest. Het lichaam waarmee ik het moet doen, dat van vlees en bloed, dat stel ik blijkbaar niet graag bloot aan het oog van anderen en daarom maak ik mij een lichaam van woorden van papier” (1995: 289).

In *De erfenis* (1999) is die hoofkarakter Lotte ‘n skryfster wat aan ‘n manuskrip werk. Uit ondervinding het sy geleer dat die skryfproses paradoksaal genoeg beide bevrydend en beperkend is. Hoewel die postmoderne mens verlate is, hef die skrywer die eensaamheid op deur daaroor te skryf, maar “[…] daarvoor betalen ze met afzondering en een, bij tijd en wijle, grotere verlatenheid dan degene aan wie ze zich mededelen” (Palmen 1999: 92).

Die begrip fokalisasie impliseer dat die instansie wat vertel en sien nie noodwendig een en dieselfde instansie hoef te wees nie. Die verteller kan byvoorbeeld vertel wat ‘n ander karakter waargeneem het of vertel het. Fokalisasie kan ook vanuit ‘n interne of eksterna perspektief plaasvind en kan aan die verteller of personasie gekoppel wees (Venter 1992). In *De overval* (1997) het ons byvoorbeeld te make met ‘n ek-verteller en ‘n alomteewoordige verteller. So byvoorbeeld sê die alomteenwoordige verteller: “Bij het begin beginnen is onmogelijk, want de jongeman weet niet meer precies wanneer het is begonnen” (1997: 25).

[44] Brons lewer aan die einde van die verhaal, kort voor sy dood, kommentaar op die verhaal wat Giphart skryf. “Nou, ik ga. Ik doe nog twee stappen naar voren en dan leg jij je pen neer. Echt waar, ik weet wat ik doe, daar zou ik toch niet om liegen?” (Giphart 1999: 166). Net voordat Brons selfmoord pleeg, gee hy die outeur opdrag om die pen neer te lê. So beskou, behou Brons die mag wat hy in die verhaal verloor het, deur self te besluit dat die verhaal moet termineer.

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

Wieg sit die fokaliseringspel voort in *Kameraad scheermes* (2003). Die alomteenwoordige verteller stel Rogi Wieg en Jonathan Finkel aan die woord. Finkel (wat eintlik ook Wieg is) verklaar dan:

> Ik ben Jonathan Finkel. Ik ben verzonnen door de schrijver en romanfiguur Rogi Wieg. Ik, als personage, ben bedacht door hem. Maar veel van wat Wieg mij wil laten meemaken in deze roman, heeft hijzelf beleefd. [...] Natuurlijk zal ik, Jonathan Finkel, af en toe terugkeren. Tenminste, dat verwacht ik. Waarom? Omdat Wieg dat verplicht is aan zijn verleden als romancier. [...] Als hij schrijft over mij, is hij de schepper die hij vroeger geweest is en naar wie hij vaak verlangt (Wieg 2003: 37).

In die eerstepersoon verklaar Rogi Wieg weer dat Jonathan Finkel die persoon is met wie Wieg die verhaal wil deel. Dit is Finkel wat Wieg se gevoelens, gedagtes en fantasieë sal beleef. Op dié wyse kon hy veranderinge aan die geskiedenis aanbring, situasies en karakters toevoeg en die verhaal na willekeur laat “eindig”.

> Het verhaal in dit boek bevindt zich in mijn hoofd en hoeft alleen maar zijn weg naar het papier te vinden. Maar de geschiedenis is complex, bedreigend voor de man die ik nu ben. Ik kan me soms niet meer verschuilen achter Jonathan Finkel. [...] Je zou ons beiden misschien als één romanfiguur, als één munt met twee zijden, kunnen beschouwen. Maar je zou ons eveneen kunnen zien als twee figuren, die door één verhaal onlosmakelijk met elkaar verbonden zijn. Waar het verhaal nu de realiteit of de fantasie is, doet al lang niet meer ter zake. Onze gemeenschappelijke geschiedenis heeft een eigen bestaanswaarde gekregen” (Wieg 2003: 38).

Wieg verklaar dat hoewel hy ‘n bestaan “buite” die verhaal voel hy ook ‘n romankarakter is net soos Finkel. “Ik ben niet de baas over het boek: Ongetwijfeld zal ik langzaam ontdekken wie ik ben. Of misschen ontdek ik niets over mijzelf. Dat zou rampzalig zijn” (Wieg 2003: 42).

Die postmoderne teks ondermyn die siening dat die letterkunde ‘n werklikheid in woorde is, omdat dit nie alleen na ander wêrelde heenwys nie, maar ook daardie

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

ander wêrelde skep. In die postmoderne teks is dit ook moontlik om onverwante dissonante vertellings met mekaar te verbind, omdat die wêreld bestaan uit onverwante dissonante verhoudings. Die postmoderne teks maak ons daarop attent: "[…] dat die vertelling nie oor iets handel nie of iets representeer nie, maar net gewoon 'n vertelling is" (Hambidge 1995: 37). Die destabilisering van eertydse konstantes word beskou as 'n voorbereiding op die dood, omdat die leser (ter oorlewing) tussen werklikhede moet pendel.

Heel gepas verklaar Penn en Frankfurt dat: "Social constructionism helps us to understand the back-and-forth experience of talking to ourselves, as well as the inevitable momentum it generates toward our conversations with others" (1994: 218). Dit lewer 'n belangrike bydrae tot die voortgesette eksplorering van sisteme, verhoudings, prosesse en uiteindelik die lewe self. Die self is 'n vertellende self, en indien die self nie bestaan het nie, sou ons 'n self geskep het om voor stories te vertel. "Indeed, we invent more than one self; through multiple descriptions – which include multiple voices – we invent many selves to accommodate the many contexts of our lives" (Penn & Frankfurt 1994: 219). Die outeurs verwys na hierdie konsep as narratiewe veelvuldigheid wat in *Kameraad scheermes* (2003) geïllustreer word deur die veelvuldige fokaliseerders.

Wanneer terapeutiese kommunikasie en die skryfproses gekombineer word, bespoedig dit die ontdekking van nuwe stemme en die skep van nuwe narratiewe. "In all these writings, clients sound out alternative voices, initially discovered in conversation with the therapist, in order to choose which are most appropriate to the relationship they wish to change" (Penn & Frankfurt 1994: 219). Of soos Werker dit in *De prosedure* (1998) stel: "Ik, die dit vertelt, vertel het niet alleen voor jou, maar vooral ook omdat *ik* wil weten welk verhaal ik vertelt. Ik kan het niet genoeg herhalen. Als ik het al wist, waarom zou ik het dan nog vertellen?" (Mulisch 1998: 23).

Veelvuldige stemme bied 'n kosbare perspektief waarmee verhoudings verander kan word. Stemme kan gevolglik beskou word as tekste waarin ons diskoerse voer met onsself en ander. Stemme uit die verlede en nuwe stemme beskik oor die vermoë om saam die betekenis van gebeure te transformeer. Inderdaad, "[…] *writing makes things happen*" (Penn & Frankfurt 1994: 230).

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

5 Intertekstualiteit

Intertekstualiteit is die vierde en laaste tema wat in hierdie hoofstuk aangespreek word. Die afdeling bestaan uit twee oorkoepelende subafdelings. Die eerste subafdeling handel oor die intertekstualiteit tussen die Nederlandstalige romankuns en drie genrevorme in die kunste. Die genrevorme hier van toepassing is die skryfkuns, musiek en skilderkuns. Die tweede subafdeling handel oor interdissiplinêre intertekstualiteit tussen die verhaalkuns, die teologie en die mitologie. Intertekstualiteit hang ten nouste saam met die vermoë om te interpreteer, omdat die implisiete betekenis uit die verhouding tussen tekste agterhaal moet word.

Die hermeneutiek stel ons bekend aan verskeie interpretasiestrategieë. Van besondere belang is die onderskeid wat getref word tussen die ergosentriese benadering en die immanente benadering (Viljoen 1992). Die immanente benadering stel voor dat slegs die woorde op die bladsy van belang is. In teenstelling hiermee impliseer die ergosentriese benadering dat gegewens buite die teks en konteks altyd relevant is vir die interpretasie van die teks. Intertekstualiteit sal gevolglik altyd ‘n rol speel wanneer ‘n teks ergosentries beskou word. Die sosiale konstruksionisme is by implikasie ‘n ergosentriese wêreldbeskouing, omdat dit die totale sosiale maatskappy as ‘n netwerk van wisselwerkende verhoudings beskou.

Intertekstualiteit is nie ‘n nuwe konstep waarop die postmodernisme eiendomsreg kan vestig nie. Dit is ‘n strategie wat met sukses reeds in modernistiese werk aangewend is. Via collage en montage poog moderniste om die liniariteit van intrige en die daarin opgeslote tydlyn op te hef. In postmoderne werk word tyd selfs verder verruimtelik. Dit gaan nie meer oor gelyktydigheid, waar tyd en ruimte saam in een oomblik gekonsentreer word nie, maar om die onmiddelike toeganklikheid van alles wat intertekstueel en tydloos beskikbaar is (Bertens & D’haen 1988: 92).

Intertekstualiteit kan slegs bespreek word indien ons tot ‘n vergelyk kan kom oor die betekenis van teks, konteks en tekstualiteit. Soos ek reeds in Hoofstuk II aangedui het, word die begrip wat die dekonstruksie heg aan teks ook in die studie aangeneem. Kortom, alles is en bestaan in en as tekste. Indien hierdie motto van die dekonstruksionisme verkonstruksionisties word, beteken dit dat ons sin van hierdie tekste (stories, verhale en romans) maak soos dit in verhouding (konteks) met mekaar staan. Noodwendig impliseer dit dat die betekenis daarvan nooit finaal

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

vasgepen kan word nie, omdat hierdie verhoudings altyd verander, en die subjektiewe-ek wat dié teks benader reeds gevul is met ander tekste. Boonop staan alle tekste in intertekstuele relasies met ander tekste.

Intertekstualiteit en die kunste

'n Opvallende vorm van intertekstualiteit kom voor in die verwysings na ander verhale, romans en toneelstukke. Hierdie verwysings vul die heersende teks aan en brei die betekenismoontlikhede daarvan uit. So byvoorbeeld word daar in *Het lied en de waarheid* (2001) verwys na verskillende sprokies.[45] Die interaksie met die sprokieselemente verklaar dikwels die gedrag van die karakters. Louise vertel dat:

> In mijn sprookjesboeken ging ik met mijn zwarte potloden met nog meer ijver tekeer en ik liet donkere gedaanten verschijnen, die zich vergrepen aan alles wat op hun pad kwam. Pap's gedachten vermorzelden Hans en Grietje en knepen kleine kleutertjes fijn. Ze ploften boven op Doornroosje en Roodkapje en maakten een einde aan Goudliesje (Ruebsamen 2001: 167).

Oppermagtig meng Louise in by die die verhaalgebeure van die sprokieskarakters deur addisionele struikelblokke aan te bring. Soortgelyk aan Louise maak oom Felix sy verskyning in die familie en veroorsaak 'n struikelblok vir die huwelik van Louise se vader en moeder. As gevolg hiervan word Hansie en Grietjie metafories vermorsel en bly die onskuldige Doringrosie, Rooikappie en Gouelokkies in die slag. Laasgenoemde drie karakters kan Louise, haar vader en tante voorstel wat ly onder die wellustige verhouding tussen haar moeder en oom Felix.

Soos wat Louise opgroei, neem die invloed van sprokies af. Dit is veral Wêreldoorlog II wat 'n permanente skeiding bring in haar werklikheidsbelewenisse: "Ik hoop wel dat hij zou vertellen wat er verder met ons ging gebeuren. Geen sprookjes wilde ik meer. Werkelijkheid moest het zijn. [...] 'Dingen die echt gebeuren'" (Ruebsamen 2001: 378).

[45] In Tessa de Loo se *De tweeling* (1997) word die implisiete betekenis van die verhaal ook verruim deur te verwys na sprokies. 'n Lesing van hierdie aard is egter reeds deur Nolte (2000 & 2001) gedoen in die artikels: "Die sprokie. Deel I & II: Tessa de Loo – De tweeling".

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

In *Ontaarde moeders* (1992) kom die swerfjare van Maryemma tentatief tot ‘n einde wanneer sy en haar pa by ‘n vakansie-oord loseer. “Als Zwier een uur later beladen met levensmiddelen weer komt aan fietsen, is het verlichte raam van Doornroosje al van verre zichtbaar tussen de kale bomen” (Dorrestein 1992: 134). Die naam van hul hut is “Doornroosje”. Die hut bied egter meer as net huisvesting, dit word ‘n toevlugsoord waar sy (hoewel eensaam soos Doringrosie) veilig en gelukkig is.

Die sprokie bied ook vertroosting aan Ellen in *Een hart van steen* (1998): “Uit voorzorg had ik, om gespreksstof te hebben, alle raadsels uit *Alice in Wonderland* uit mijn hoofd geleerd” (Dorrestein 1998: 58). Na die gesinsmoord speel dié verhaal steeds ‘n rol in haar lewe, omdat sy die gemmerkat assosieer met haar oorlede suster. “Alleen Billies brede mond bleef nog even in de lucht hangen, als de glimlacht van de kat in *Alice in Wonderland*” (Dorrestein 1998: 98). Die identifikasie strek verder, omdat Ellen soos Alice vasgevang is in ‘n absurde “towerwêreld” waaroor sy geen beheer het nie.

In *De erfenis* (1999) word daar verwys na Hector Malot se *Alleen op de wereld* (1980), wat handel oor die swerfjare van ‘n klein seuntjie, ‘n apie en ‘n ou man. Lotte het die boek aan Max gegee en vra later aan hom: “‘En, wat heb je gelezen?’” (Palmen 1999: 30). Nadat Max die verhaal in die breë parafraseer, sê Lotte: “’Dat bedoel ik niet, Max,’ zei se kalm. ‘Ik ken het verhaal. Ik vroeg je niet wat er staat, ik vroeg jou wat jíj gelezen hebt’” (Palmen 1999: 30). *Alleen op de wereld* roep in minder mate die verhaalgebeure op. Dit poog eerder om ‘n sentrale tema te vestig. Hierdie tema kom in byna al die tekste voor en agterhaal die betekenis van swerwerskap, marginalisering en geïsoleerdheid.

Bogenoemde tema word bekragtig in *Een varken in het paleis* (1998) se interteks: *Childe Harold’s Pilgrimage* deur Byron. De Loo verklaar self die betekenis van Byron se gedig: “De schrijver ervan is een verrassende nuchtere, sceptische man. Hij beschikt over een heilzame dosis zelfspot, [...]. Een zin is genoeg om op zijn toon af te stemmen: ‘Wat heb ik gezien? Dezelfde mens overal ter wereld, - en voor de vrouw geldt hetzelfde’” (De Loo 1998: 260-261).

Phileine zegt sorry (1996) staan in ‘n groot mate in die teken van William Shakespeare se *Romeo en Juliet*. Nie alleen word die stuk opgevoer in *Phileine zegt sorry* (1996) nie maar, soos die oorspronklike weergawe, handel die kontemporêre

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

weergawe ook primêr oor die liefde en die opofferings wat dit verg. Hoewel ‘n familievete die liefde bedreig in die Shakespeare-weergawe, is dit die wellus wat die liefde in *Phileine zegt sorry* (1996) bedreig. En hoewel die oorspronklike karakters altruïstiese selfmoord pleeg deur gif te drink, blyk die postmoderne weergawe die oordrag van die MI-virus op te roep.

Phileine se vertelling van die dwelmslaaf wat ontwykend tussen messteke en klappe dans is gepas getiteld *De wereld een dansfeest*. Die gedeelte toon tegelykertyd ‘n skerp kontras en ooreenstemming met Arthur van Schendel se roman met dieselfde titel. In *Phileine zegt sorry* (1996) handel dit oor ‘n dwelmslaaf wat waarskynlik aan ‘n oordosis sal sterf. In teenstelling hiermee, sterf die hoofkarakters in Van Schendel se gelyknamige roman aan tuberkulose. Nietemin is die ooreenkoms dat die karakters in beide verhale aan ‘n verslawing sterf; enersyds aan ‘n dwelmverslawing, en andersyds is Van Schendel se karakters “verslaaf” aan die kuns (ballet) en sterf hulle aan die kunstenaarsiekte Tuberkulose.

Hoewel Nijhoff se bekende sonnet *De danser* (Grové & Buning 1961: 188) nie eksplisiet as interteks benoem word nie, kan dit as ooreenstemmende narratief dien. Dié sonnet verwoord die las wat die kuns oplê en die lewens- of dodedans waaraan ons deelneem.

Onder mijn huid leeft een gevangen dier
Dat wild beweegt en zich een uitweg bijt,
En in dien donk’ere, kort-gedrongen strijd
Bonst zijn vol bloed in ‘t beven van mijn spier.

Totdat zijn pijn vaart wordt en door mijn gelijdt
En dwingt naar’t vormen van gebaren wier
Beheerschte haast en vastgebonden zwier
Zijn sprong nog spannen eer hij zich bevrijdt.

Men moet gepoederd zijn, dat in’t gelaat
Alleen het zwart der openschroeiende oogen
De razernij die in ons dreigt verraadt.

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

De mond moet, roodgeverfd en volgezogen,
Verachten wat er in het hart omgaan:
Een doodstrijd lachend tot een spel gelogen.[46]

Die verorberende dans verteer ook die vuurdanser in *Palmwijn* (1996). Susan vertel dat: "Hij sproeide het vocht over zijn lichaam en terwijl hij dat deed, draaide hij wild in het rond. Het brandend riet danste met hem mee ... weg was zijn gezicht, zijn mooie ribbenlijf. Een vuurbol tolde over het zand. [...] De jongen wierp zich op de grond en likte de vlammen af. Hij zoende het vuur" (Van Dis 1996: 19). Metafories kan die vuurdanser verteenwoordigend wees van die gevaar van verval wat Susan bedreig wanneer sy haar oorgee aan die palmwyn.

In *Het lied en de waarheid* (2001) neem die vermoë om te kan dans Tinka se lewe twee maal. Haar buitengewone talent voer haar weg van haar land van herkoms (Bali) wat tot Tinka se emosionele dood lei. Die tweede "sterfte" vind plaas wanneer Tinka die see met haar dansklere in loop oppad na Bali. Metafories neem sy ook deel aan 'n dodedans, omdat haar eksotiese Indonisiese danse juis haar lewe was, maar nou haar lewe eis.

'n Absurde dansvoorval kom voor in *Souffleurs van de duivel* (1996). In die tweede afdeling van die kortverhaal "Souffleurs van de duivel Sint-Augustinusdag", sluit die verhaal af wanneer Reinhart, sy ma en haar vriend Lou Cyver spontaan begin te dans. Sonder om beheer oor die bewegings uit te oefen, dans hulle die deur uit en straat op. Ook op straat gaan die bure se deure oop en mense kom uitgedans. Amanda, Reinhart se vorige vriendin, sê dan aan hom: "We dansen misschien om

[46] In die gedig word die vraag na menslike predisposisie op gekunstelde wyse verwoord. Ironies genoeg word die vraag na vrye wil juis tot kulminasie gevoer binne die beperkende formele struktuur van 'n sonnet. Binne dié gevangeneskap laat die digter egter drie personifikasies vry om die verhouding tussen mens, determinisme of vrye wil en morele aanspreeklikheid te verwoord.

Agter 'n sluier van gesofistikeerde nuanses verwoord Nijhoff die intrapsigiese prosesse van die protagonis (die danser) oënskynlik in konflik met homself. Nie alleen verteenwoordig die danser die universele mens nie, maar ook simboliseer sy liggaam as uitvoeringsinstrument menslik beperkinge en gebondenheid aan die "werklike werklikheid". Anders gestel, die noodwendige struktuur van die sonnet en vleeslike liggaam versinnebeeld gebondenheid, die noodlot, predisposisie, determinisme en uiteindelik die dood.

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

de kwaad te besweren. Het spijt me dat ik je heb bedrogen, Reinhart" (Wieg 11996: 150). Hierop dink Reinhart: "Ik kan alleen nog maar dansen omdat het moet. Dansen tot ik doodval. En toen viel inderdaad de eerste dode. Iemand viel door uitputting neer op straat en stierf. Maar niemand kon hem helpen, want niemand kon meer stilstaan" (Wieg 1996: 150).

Wieg verskaf dan ook 'n verklaring vir hierdie danssiekte. In 1374 het 'n siekte in Duitsland ontstaan wat vermoedelik veroorsaak is deur besmette graan. Die skimmel veroorsaak dat dopamine nie in die brein afgeskei word nie en dan neuroleptika tot gevolg het. Vandaar die rusteloosheid wat omskakel in 'n uitputtende dans wat dag en nag kan voortduur (Wieg 1996: 151).

In dieselfde bundel verwys Wieg na die komponis Gustav Mahler. Hy vra: "Was het Mahler die werd gevolgd door kinderen als hij de straat opging? Was Mahler de waanzinnige van de buurt? (Wieg 1996: 35). Mahler het inderdaad psigoterapie by Sigmund Freud ontvang en is gediagnoseer met die Oedipus-kompleks (Ainsley 1995: 57). Wieg identifiseer met Mahler: "Ik moet soms aan hem denken als ik met mijn verwarde haren en ongewassen gezicht over straat slenter en de kinderen achter mij aan lopen" (Wieg 1996: 35).

Die musiek dien egter 'n groter rol as om bloot interteks te speel, dit heg gevoelswaarde aan die primêre teks. Edith Waldschade is 'n pianis wat 'n uitvoering gee van een van Mozart se sonates en een van Rachmaninoff se *Études Tableaux*. Hoewel 'n spesifieke sonate of etude nie uitgesonder is nie, staan hierdie vorme in die algmeen in die teken van die romantiese tradisie. Die gevoelswaarde wat hier ter sprake is, spruit uit die kenmerke van die romantiek: "Romanticism praised emotional extremes and seems to have been dependent on opium and laudanum. [...] Romanticism believed that the emotional demands of the particular work should dictate form" (Ainsley 1995: 27).

Edith se oorgawe aan die musiek laat haar verklaar dat: "*Waar de taal ophoudt begint de muziek*" (Haasse 2000: 17). Kan dit vertaal word as, waar die vorm ophou begin die emosie? In *Het theater de brief en de waarheid* (2000) noem Herbert musiek 'n ultrataal wat berusting bring: "[...] iets van Bach dit keer. Ik sloot mijn ogen om na al die woorden en emoties even tot mijzelf te komen met die ultrataal, die geen betekenis had maar de betekenis ver achter zich had gelaten" (Mulisch 2000: 55). Edith se wêreld is egter besig om aan skerwe te spat en sy vind

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

University of Pretoria etd – Prinsloo, C M S (2005)

toevlug in die musiek: "*Het enige dat hetzelfde bleef was het toetsenbord van de concertvleugel. De klanken, de muziek*" (Haasse 2000: 18).

In 't Hart se oeuvre speel verwysings na musiek 'n belangrike rol. 't Hart is van mening dat musiek nie 'n bepaalde stemming verander nie, maar dat dit eerder help om 'n stemming te aanvaar. So byvoorbeeld verwys hy na die Kwintet in G van Mozart wat nie melancholiek veroorsaak nie, maar mens voorberei op die aanvaarding van momente van swaarmoedigheid (Weck 1981). "'Als je muziek hoort als je somber bent, kan die muziek aan de somberheid net dat element van schoonheid toevoegen dat je je mogelijk maakt met die somberheid om te gaan'" (Weck 1981: 23). 't Hart gebruik ook musiek om 'n bepaalde stemming in sy werk te skep. 'n Neerslagtige atmosfeer gaan gewoonlik gepaard met verwysings na Bach, teenoor verwysings na Mozart en Schubert wat vrolikheid en liefde antisipeer. Mozart roep ook verwysings na eensaamheid op wat aansluit by die tema oor marginalisering. "Vooral treft hem in Bach's muziek het diepzinnige, het alvast afrekenen met de dood" (Weck 1981: 26).[47]

In *De prosedure* (1998) en *Het theater de brief en de waarheid* (2000) van Mulisch word die bekende opera van Gluck, *Orfeo ed Euridice*, as interteks opgeroep. In hierdie mitologiese verhaal kan Orfeus, mens, dier en plant met sy musiek betower. Toe sy geliefde vrou Euridike sterf, kon hy haar met sy goddelike musiek uit die onderwêreld na die aarde laat terugkeer mits hy nie langs die pad na haar omkyk nie. Orfeus misluk in hierdie opdrag, en Euridike word deur Hermes

[47] Bach se partita *O, Gott, du frommer Gott* klink aanvanklik saai vir Alexander, maar na die herhalingstekens van die sewende variasie: "volgde onverwacht een melodietje van slechts acht maten dat mij volledig betoverde. Terwijl ik het steeds weer speelde verjoeg het al wat mij bezwaarde" ('t Hart 1993: 172). Die betowering wat die werk van Bach inhou, druk Alexander as volg uit:

> "Wonderlijk dat iemand die al meer dan tweehonderd jaar dood is meer voor je betekent dan enig levend wezen. [...] Toch wist ik toen, na die cantate, met dat onvergankelijke openingskoor, en die nog onvergankelijker bas-aria, dat ik mijn leven lang Bach lief zou hebben boven alles, met heel mijn hart en heel mijn ziel en al mijn kracht en al mijn verstand. In zeker opzicht heb ik op die zondag ook geloofsbelijdenis gedaan, ook mijn God gevonden. Alleen heette mijn God Bach,

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

terug gelei na die doderyk (Van Reeth 1994). Op filosofiese wyse besin Victor Werker oor beide die opera en die musiek:

> Een homofoon, vierstemmig koor van herders en nimfen heeft zich verzameld bij het graf van Eurydike en zingt een klaaglied: [...] En dan, dwars door het gedragen gezang, de uitgeschreeuwde jammerklacht van Orpheus: *Eurydike*! Tranen springen in zijn ogen. Ondraaglijk! Muziek is ondraaglijk! Muziek is in de wereld geplant om de mens een toontje lager te laten zingen, om hem er van te doordringen dat er nog een ander verhaal aan de gang is dan het zijne" (Mulisch 1998: 253).

Ook in *Het theater de brief en de waarheid* (2000) identifiseer Herbert met Orfeus wanneer Herbert homself ontvoer na 'n mynhoop in België, en die doolhof waarin hy hom bevind beskryf as "orphische trappenhuizen". Indien Herbert nie die leuen vertel het nie sou hy Magda waarskynlik nie verloor het nie. Maar, eenmaal vertel kon hy nie die leuen herstel nie en het hy sodoende Magda verloor.[48]

In *Siegfried* (2002) vind 'n musikale wending plaas wanneer die werk van Wagner die botoon voer. Wagner is waarskynlik die mees kontroversiële komponis van alle tye. Sy musiek bied 'n sintese tussen verskeie Duitse, Italiaanse en Franse strominge van die romantiek, en musikale inspirasie put hy onder ander uit die werk van Beethoven en Liszt. Weinig komponiste het soveel opinies oor die sosiale gehuldig wat varieer van om 'n vegetariese dieët te volg tot die toekoms van die Duitse volk. Selfs Hitler was 'n vurige dissipel van Wagner se sosiale uitsprake (Ainsley 1995).

> en dat er ook andere goden naast hem gekomen zijn, of toen al waren – Mozart, Schubert, Verdi, Wagner [...]" ('t Hart 1993: 182).

[48] Ellen verwys ook in *Een hart van steen* (1998) na Orfeus en Euridike, maar in 'n geheel ander konteks. Sy verwys na die vehaal om haar swak prestasie op skool te verklaar:

> Ik kon al die koningshuizen en veldslagen uit de antieke gesckiedenis nauwelijks uit elkaar houden, net alsof mijn hersens tegenwoordig op een half pitje stonden, en dan had je ook nog al die verhalen over Jason en de Argonauten en Orpheus die Eurydice in de onderwereld ging opzoeken. Ik wist soms gewoon niet wat nou echt was en wat maar versinsels waren" (Dorrestein 1998: 91).

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

In *Siegfried* (2002) word daar verwys na die operas *Tristan und Isolde* en *Siegfried*. Tydens sy besoek aan Wenen ontmoet Herter die dirigent Constant Ernst wat op daardie stadium voorberei het vir ‘n uitvoering van *Tristan und Islode.* Ernst verwys na Herter se nuutste boek, *De Uitvinding van de Liefde*, wat hy kom vrystel in Wenen. Hoewel Ernst nie die boek gelees het nie lewer hy nietemin ‘n belangrike kunsteoretiese uitspraak waarin daar weer na die opera verwys word.

> Dat het in de kunst altijd ging om het *hoe*, nooit om het *wat*. Dat in de kunst de vorm de eigenlijke inhoud was. Dat zijn eigen boek inderdaad een variatie was op het thema Tristan en Isolde, maar dat dat ook had kunnen resulteren in een zoutsappige kasteelroman (Mulisch 2002: 19).

Begrip van die Siegfried-idille is noodsaaklik ten einde die intertekstualiteit van die verwysing na die idille te begryp. Die mitologiese verhaal van Siegfried word besing in die middelhoogduitse Nibelungenlied. Siegfried word onkwesbaar nadat hy ‘n draak verslaan het. Die gedeelte tussen sy skouers is egter kwesbaar. Uiteraard gebeur dit dan ook so dat die spies van verraad wat die Yslandse prinses Brunhilde stuur, hom tussen die skouers tref, waarna Siegfried sterf (Van Reeth 1994). In die roman is al die manlike karakters op hul manier ‘n Siegfried, so ook Herter maar veral Hitler.

Hitler is aanvanklik kwesbaar omdat hy ‘n kind het. Sy kwesbaarheid verval nadat egpaar-Falk Siegfried gedwonge aanneem. Wanneer Falk opdrag kry om Siegfried te vermoor, word Siegfried ook Falk se persoonlike kwesbaarheid. Herter is kwesbaar omdat die Hitler-gegewe hom so uitput dat hy as’t ware sterf van die Siegfried-verhaal. Menslike kwesbaarheid het as inspirasie gedien vir die skryf van beide die Siegfried-opera en -roman.

Want dit is mijn lichaam (1999) staan ook in die teken van menslike kwesbaarheid en gebrek. Die vrou in die skildery *Christina’s world* deur die Amerikaanse skilder Andrew Wyeth het twee kunsprodukte geïnspireer wat intertekstueel verbind is. Dorrestein verklaar in die nota van die outeur: “Ofschoon alle in dit boek beschreven personen en situaties producten van de verbeelding zijn, is het schilderij *Maria’s wereld* ontleend aan de werkelijkheid” (1999: outeursnota).

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

'n Gedetailleerde beskrywing van die skildery word deur die alomteenwoordige verteller gegee.

> Ze (Maria) lag half op haar buik, half op haar zij, steunend op haar rechterarm, haar been onder zich getrokken, het andere uitgestrekt, als een kind dat leert kruipen. Ze droeg een jurk van een onbestemde kleur groen, haar koolsoepjurk, en haar haar was in een slordige knot opgebondern" (Dorrestein 1999: 6).

Christina's world oftewel *Maria's wereld* (Dorrestein 1999). Soos die Maria in die skildery is Maria Olson 'n buitestaander wat vanaf die perifirie kommentaar op die Olson-wêreld lewer.

Die werklikheid waarin Job Olson (die skilder) Maria op die doek vasvang, getuig van haar emosionele en fisiese toestand. Dit is egter ironies dat die skilder oor die vermoë beskik om Maria se wêreld akkuraat na te skilder, maar nie oor die insig beskik om Maria te akkommodeer nie. Emosioneel is Job soos die huis in die skildery, onbereikbaar. Hy laat Maria verlate in 'n emosionele vlakte.

> Nergens een appelboom, een border met gele theerozen of een oude oliedrum met een clematis erin: hij had de werkelijkheid herschapen, leger, kariger, onvrugtbaarder dan de echte. En uit de linkeronderhoek kwam zijn dochter te voorschijn gekropen, op de rug gezien. Met gestrekte armen waarvan de polsen knakten onder haar gewicht, sleepte zij zich voort als een voorhistorisch dier over de eindeloze

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

> afstand die Job haar had gegeven, naar het onbereikbare huis (Dorrestien 1999: 49-50).

Maria beskou die skildery en dink by haarself dat sy ‘n toevallige hoop ledemate is wat na willekeur gerangskik is. “Dat ben ik, dacht ze met een schok, of nee, het is mijn lichaam daar” (Dorrestein 1999: 6).

Rogi Wieg skep suksesvol ‘n intertekstuele verhouding tussen Wieg en die skilders Michelangelo en Van Gogh, sonder om na ‘n skildery te verwys. Die verband is geleë in die geestestoestand van die kunstenaars. Michelangelo het aan depressie gely. Aan die einde van sy lewe het die depressie toegeneem en het selfs sy skilderwerk baie geestelike inspanning geverg. Ook Van Gogh was depressief. “Het was de zon die hem neerslachtig en uitgeput had gemaakt, de warmte, het licht. En natuurlijk de twijfel aan zijn eigen grootheid als kunstenaar” (Wieg 2003: 27).[49]

Wieg verwys ook na ‘n derde kunstenaar by name Jonathan Finkel. Finkel “[m]aakt vooral neo-expressionistische schilderijen. Staat bekend om zijn authentieke kleurgebruik en complexe omgang met perspectief” (Wieg 2003: 26). Ek het reeds daarna verwys dat Wieg in *Kameraad scheermes* (2003) erken dat Finkel in der waarheid Wieg self is. Wieg verwys gevolglik na homself as twee karakters, Wieg die skrywer en Wieg (Finkel) die skilder. Wieg identifiseer met die werk van Finkel, omdat dit verantwoording doen van die vreemde wêreld waarin Wieg leef.

Die drie deurmekaar, byna vormlose apokaliptiese, sketse uit *Kameraad scheermes* (2003) verleen ‘n blik op die psige van die kunstenaar Wieg (of is dit eerder Finkel?) (Wieg 2003: 98-99). Ook die skets van sy ongebore dogter is onseker, vandaar die datering 2013.

[49] Daar word nie intertekstueel na die werk van Picasso verwys nie, tog is dit insiggewend om te let op Wieg se oordeel oor Picasso se werk. “Wie het complete werk van Picasso bestudeert, kan maar tot één conclusie komen: deze technische alleskunner wisselt van stijl zoals ik van onderbroek. [...] Picasso was als een parfumfabriek die honderden verschillende geuren en merken op de markt brengt” (Wieg 2003: 25).

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

University of Pretoria etd – Prinsloo, C M S (2005)

In *Transit* (1994) identifiseer Iks met ‘n skildery van die Portugese skilder Vieira de Silva. Iks se nomadiese bestaan word gesimboliseer deur die stadstema van strate en spoorwegelemente in die skildery. Haar onbeholpe bedwelmde greep op die werklikheid kan ten beste beskryf word as ‘n perspektief gefnuikte foto waarvan die sluitertyd te lank is. Die skildery word as volg beskryf:

> Het intrigeert me, ik zie het als de essentie van een wereldstad bij nacht. Kijk, lichten in hoge gebouwen, en in straten, en op spoorwegemplacementen, en ook de weerspiegeling van dat alles in donker waterde lichtbronnen zijn lijnen, strepen, het effect dat je in de fotografie krijgt bij een lange sluitertijd. Het beeld is onwerkelijk, als een onverhoeds vanuit de ruimte op aarde geprojecteerde fata morgana, een schijnwereld” (Haasse 1994: 35).[50]

[50] Die skilder waarna daar in *Transit* (1994) verwys word, blyk onopspoorbaar te wees. Soektogte in primêre kunsbronne en die Internet was ongelukkig vrugteloos. Hierdie beskrywing kan egter ‘n interessante projek in die kunsklas motiveer.

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

Interdissiplinêre intertekstualiteit

Die gevoel dat 'n lugspieëling (fata morgana) vanuit die ruimte 'n hologramagtige skynwêreld in dié realiteit in weerkaats, is nie vergesog nie. Verskeie dissiplines poog om hierdie lugspieëling te verklaar. In die romankuns is dit veral die teologie en mitologie wat poog om die "onwerklike" tot begrip te bring.

In die postmoderne era is dit veral die teologie wat deurloop onder kritiek, omdat kerkleiers nie bevredigende antwoorde kan bied op eksistensiële vraagstukke nie. Selde erken die aanhangers van 'n bepaalde geloof of religie dat dit nie die beste of getrouste sisteem is nie. Enigeen met 'n ander opinie, geloof of afkoms (om maar 'n paar onderskeidings te noem) word outomaties as die "uit"-groep geïdentifiseer. "God, it seems, is always on our side, and not on anyone else's" (Doan 1998: 380). Die sosiale konstruksionisme en die literatuur poog om ons te bevry van die dominansie van metanarratiewe wat sekere ideologieë marginaliseer en ander verhef.

Die postmoderne sintisering van religie word konkreet en metafories uitgebeeld in *Het lied en de waarheid* (2001). Louise vertel van die religieuse praktyke wat hulle by die huis beoefen. In teenstelling met die brand van kerse voor die beeld van Maria, strooi hulle blomblare voor die voete van Boeddha. Tog is die sintese heel eenvoudig: "Maria stond op hetzelfde tafeltje as waar hij (Boeddha) zat te glimlachen, een stukje verderop. De dikke barnstenen boeddha zat met zijn gezicht naar de deur toe om het onheil buiten te houden" (Ruebsamen 2001: 12).

De Loo beskryf in *Een varken in het paleis* (1998), Byron se houding teenoor die religie as tweeslagtig. "Hoewel de gelegenhede waarbij hij zich vol kritiek en spot uitlaat over het christendom talrijk zijn, schemert daardoorheen ook de twijfel. Hij was eerder agnost dan atheïst. Daarbij had hij een zwak voor het uiterlijk vertoon, [...] het mysticisme van de katholieke kerk (De Loo 1998: 232). Dit pas ook beter by sy temperament as die "no-nonsense" benadering van die ateïsme. Byron se perspektief stem ooreen met Bertens & D'haen se verklaring van God: "Dan word God de samenzweerder of practical joker. Tenzij ook daar alles op toeval berust: 'God is dood' (Nietzsche) of 'God speelt met de dobbelstenen'" (1988: 123)

In *De overval* (1997) word die Christendom fel gekritiseer. Die hoofkarakter verwerp selfs die Tien Gebooie: "Mijn kinderen zullen begrijpen dat de Tien Geboden

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

niet zo hun big deal zijn en dat iedereen met een redelijke intelligentie en gevoel voor waarden deze voorschriften had kunnen verzinnen en dat er daarom geen superieure volkeren bestaan" (Wieg 1997: 86).[51]

In *De geruchten* (1996) het ons weer met 'n subtieler aanslag te make as in *De overval* (1997). Tydens die Tweede Wêreldoorlog verwek Alma en 'n Duitse offisier Hém 'n kind, wat die hoofkarakter René is. Wanneer René vervolg word, wend Alma haar tot Hém om hulp te soek. Alma se teleurstelling in Hém kan vertaal word as 'n teleurstelling in die Christendom, omdat sy sonder sukses tot Hém "bid".

> Althans dat denk ik in mijn zottigheid in de paar ogenblikken waarop ik mezelf toesta aan hem te denken die ik mijnheer Liefde genoemd heb en mijnheer Dood en mijnheer mijn alles en hoe zot ben ik ooit geweest dat ik verwachtte dat hij, die ik Hém noem, een tweetal dodes zou uitsturen om iets te vernemen over mij of over René" (Claus 1996: 5).

Siende dat René se biologiese vader hom nie kan help nie, kruisig René homself (as Christus-figuur) metafories. René druk 'n skroewedraaier deur sy handpalm: "en voor we bekomen van onze schrik doet hij hetzelfde met zijn andere hand, het bloed gutst eruit en die komiek zegt: 'Noël zijt gij een fakir geworden?'" (Claus 1996: 195). René ontken egter sy verbintenis met Christus, omdat hy sê dat hy 'n fakir geword

[51] Oppad om die bank te beroof, stel hy sy eie tien gebooie saam:

> Gij zult stelen van de grote banken, dacht ik.
> En: Gij zult uw moeder opzoeken wanneer zij doodziek is.
> En: Gij zult de enige tand die u nog heeft laten trekken en een kunsgebit nemen.
> Gij zult een concentratiekamp niet overleven als al uw kinderen in dat kamp zijn omgekomen.
> Gij zult geen deportaties organiseren.
> Gij zult niet geloven in een door God uitverkoren volk.
> Gij zult de belangen van uw outeurs goed behartigen.
> Gij zult schilderen als u voor dat vak heeft gekozen.
> Gij zult niet het verleden van anderen als uw eigen verleden beschouwen.
> En: Gij zult u voorplanten en van leer en lieslaarzen houden, als dat nu eenmaal zo is (Wieg 1997: 87).

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

het. ‘n Fakir is ‘n boetende Moslem-askeet wat (skyn) wonderwerke verrig. In teenstelling met Christus wat dooies opwek, is die wonder van René dat mense in sy teenwoordigheid sterf.

In *De voorzitter* (Giphart 1999) is die aanstel van ‘n nuwe afrigter vir die sokkerklub Bandstad ’83 so ‘n belangrike gebeurtenis dat die hoofstuk waarin dit plaasvind, getiteld is *De wederopstanding van Zijn Naam*. So belangrik is die afrigter dat goddelike status aan hom verleen word: “Zijn Naam in één adem genoemde met Bandstad zou De Redding betekende [...] Zijn Geheiligde Naam” (Giphart 1999: 87-88). Dié afrigter sal soos ‘n Messias Bandstad verlos van hul ondergang. Brons dink selfs aan die afrigter as die “Verlosser” wat Bandstad tydelik as “Jerusalem” uitverkies.

Die interspel van Bybelgegewe strek egter verder. By sy seun se gradeplegtheid raak Epi drie “Domme Opmerkings” kwyt. Twee maal betwyfel hy dit of die studie in die letterkunde sy seun finansieel sal kan onderhou, en ‘n derde maal negeer hy die belang van die promosieplegtigheid deur die verrigtinge te onderbreek. Drie maal verraai hy as’t ware sy seun, soos Judas vir Christus verraai het.

Ook wanneer Epi ‘n toernooi bywoon en sy weg na die “VIP-ingang” oopbeur, vergelyk hy sy tog met die van Christus op sy lydingsweg na Golgotha. Die toneel antisipeer dan ook sy arrestasie by die ingang en die noodlottige gevolge van sy selfmoord.

‘n Sinistere verband word in *Want dit is mijn lichaam* (1999) getrek met die heilige nagmaal. Familie-Olson het uitgevind dat die swaelwater wat hulle om gesondheidsredes gedrink het, in der waarheid water was wat gegeur is met die lykvog van Claudia (Job) se eerste vrou. Na aanleiding hiervan verklaar die alomteenwoordige verteller: “De vergelijking met een zeker christelijk kannibalistisch gebruik, een heilige sacrament genaamd, drong zich hardnekkig op. Neem en eet, want dit is mijn lichaam. Leefde Claudia voort door hem – of hij door haar?” (Dorrestein 1999: 71).

Die verhaalgebeure in *Een hart van steen* (1998) word in ‘n groot mate beïnvloed deur Dorrestein se katolieke agtergrond. Wanneer Sybille by die huis aankom met appels wat sy by die vrugtestal gekoop het, sien haar ma dat sy ‘n merkie in haar nek het – gemaak deur ‘n lastige vryer. Sy beveel Sybille om

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

onmiddelik ander klere aan te trek en dan kom sy tot die besef: “De appel van Sybille: ze zijn een teken van God, die Eva uit zijn paradijs moest verbannen. [...] Ze haalt een schop uit de schuur, gaat naar de verste uithoek van de tuin en begraaft de appelen daar razendsnel in een diep gat” (Dorrestein 1998: 144). Sybille se handeling hou ook gevare in vir Ida, daarom dat haar ma (Margje) die volgende voorsorgmaatreëls tref: “Nu moet ze erop letten dat Ida’s wieg nooit meer in een recht lijn ten opzichte van deze plek komt te staan. [...] Vanaf nu draagt Ida alleen nog maar wit en slaapt ze onder een witte sprei. Al het andere linnegoed zal acht meter van de appels vandaan begraven worden, een meter voor elke hoofdzonde, en een voor de zekerheid” (Dorrestein 1998: 144).

Nadat Margje die noodlottige ete voorberei het, moet sy van klein Ida ontslae raak. In die aanloop tot die moord op Ida vergelyk Margje haarself met Moses wat die Joodse volk moes bevry. Hierdie aangrypende gebeurtenis kan nie geparafraseer word nie:

> Nu was er geen houden meer aan haar paniek. Ze knielde met Ida op de scherpe kiezels van het tuinpad en probeerde God terug te roepen. Ze bad: neem mij, maar laat mijn kinderen ongedeerd. Ze lag op haar knieën, verlamd door het besef dat God en het kwaad een en dezelfde instantie moesten zijn. En dat zij, door zich Zijn plaats toe te eigenen, medeplichtig was geworden: zij was de Derde in de Onheilige Drie-eenheid die verderf zaaide en met steeds langere tentakels op zich heen greep. Ze moest water uit een rots zien te slaan. Ze moest een braambos tot ontbranding brengen. Ze moest Wetten uitvaardigen; eert de duivel en zijn trawanten, anders zult gij tot in alle eeuwigheid branden in de hel (Dorrestein 1998: 222).

Net voordat sy haar dogtertjie met ‘n mes doodsteek, bring Margje die los dade van die grusame moord byeen. Ida is die Christus van hul gesin, en deur haar te offer, verlos sy (wat nou die rol van God aanneem) hulle van ‘n sondige aardse bestaan.

> Nu val alles eindelijk op z’n plaats. Ida moest met dezelfde opdracht naar dit gezin zijn gesonden als waarmee een schuldeloze jongen tweeduizend jaar geleden in een kribbe was geboren [...] het lijden

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

University of Pretoria etd – Prinsloo, C M S (2005)

> van haar dochtertje had dus wel dergelijk zin gehad, het moest alleen nog met de dood worden bekroond om haar onsterfelijk te maken. [...] Het zou een paasfees worden zoals ze nog nooit hadden meegemaakt" (Dorrestein 1998: 225).

Net soos die teologie beide verklarings en mistastings van die "werklikheid" bied, verskaf die mitologie alternatiewe verklarings en metafore vir wêreldse gebeurlikhede. In die notaris Albrecht se vensterbank in *Onvoltooide verleden* (1998), staan 'n porselein beeldjie wat Noël beskryf as: "[...] de melkwitte jongeling met het opgebonden vrouwenhaar die zich vasthield aan een boomstam met afgeknotte takken. In de andere hand droeg hij een lier. Tegen zijn knie stond een boog met pijlen" (Claus 1998: 134).

Noël se beskrywing stem ooreen met die karaktereienskappe van die mitologiese stergod Apollo. Apollo is die seun van Zeus en verpersoonlik harmonie, geregtigheid en katarsis (Van Reeth 1995: 24). Die feit dat Noël die skelm notaris wat Judith uit haar erfporsie wil kul met die Apollo-beeldjie doodslaan, dui op geregtigheid wat seëvier. Noël vertel aan Judith dat: "Geloof het of niet, maar vroeger, op school en in het dorp noemde men mij Apollo" (Claus 1998: 167). Met sy silwer boog tref Apollo (Noël) hoogmoediges (Albrecht) om sodoende dood en verderf (soos sy broer René) te saai (Van Reeth 1995).

In *Fenrir* (2000) roep die titel van die boek reeds die mitologiese verwysing op. Die verklaring van die Fenrir-mite wat Edith aanbied, strook met die mitologiese verhaal (Van Reeth 1995: 80).[52] Volgens die mite sal die monster aan die einde van

[52] Edith veduidelik die Fenrir-mite as volg:

> *In de hal van mijn huis in de Ardennen, waar jij nooit geweest bent, hangt een reusachtige doek van een Duitse schilder uit de negentiende eeuw, die nu totaal vergeten is, terecht denk ik. [...] In een hemel vol woeste donkere wolkenmassas bespringt een monsterlijke zwarte wolf met opengesperde muil en uitgestrekte klauwen de ondergaande zon. Tot mijn vroegste herinneringen hoort het ogenblik waarop mijn vader mij vertelde van de Wolf Fenrir, die jaar na jaar probeert de zon te verslinden. De zon verliest aan stralenkracht, dooft tot een bloedrode bol, weerloze prooi van het ondier. Oorlog en rampen teisteren de wereld, kinderen vermoorden hun ouders, broers slaan elkaar dood, 'de mens is de mens een*

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

die wêreld losbreek uit sy boeie en die son vernietig. Die tema kom ook voor in die mitologie van Wes-Asië en word oorgedra in die mite van die god Visjnoe.

Anders as die verwagte, verwysings na die Westerse mitologie waarmee lesers gereeld kennis maak in die Nederlandse verhaalkuns, lig Ruebsamen in *Het lied en de waarheid* (2001), die sluier oor die Oosterse mitologie effens. In die begin van die verhaal maak ons kennis met die eerste verwysings na die mitologie: "Het huis waarin mijn herinneringen beginnen, lag in de tuin van Dewi Kesoema, die een prinses was totdat ze door de goden in een beek was veranderd" (Ruebsamen 2001: 16).[53]

In die gang van van hul huis staan 'n afbeelding van die god Visjnoe wat tussen die vlerke van die langbenige voël Garoeda sit. Garoeda staan op sy beurt op 'n skilpad. Visjnoe is een van die hoofgode van die Hindoe-panteon. Saam met Brahma en Sjiva vorm hulle die drie-eenheid. Visjnoe word voorgestel as 'n aantreklike jong man, met 'n donkerblou of swart liggaam en vier arms. Met hom saam dra hy 'n werpskyf, knoets, skulp en lotus. In die Visjnoeïsme is die leer van die avataras ontwikkel met die doel om die wêreld te red van ondergang sodra die kwade begin oorheers. Tradisioneel bestaan daar tien Visjnoe inkarnasies waarvan nege reeds plaasgevind het. Hierdie inkarnasies is: die vis, skilpad, wildevark, man-leeu, dwerg, Rama met die byl, Rama wat die demoon Ravana verslaan, Krisjna en Boeddha. "Die tiende avatara moet soos die skimmel Kalki nog plaasvind en wel op die tydstip dat die teenswoordige wêreldtydperk sy morele laagtepunt bereik en die beskawing ondergaan" (Van Reeth 1994: 264). Met sy swaard wat soos 'n komeet blink sal Visjnoe die goddelose vernietig en 'n nuwe beter tydperk inlei.

Visjnoe se rydier is die halfgoddelike voëlmens Garoeda. Tradisioneel word hy voorgestel met die snawel, vlerke, kloue en stert van 'n voël en die lyf en bene

> *wolf', een ijskorst bedekte de aarde, en dan word het voor lange, lange tijd nacht*"
> (Haasse 1999: 21).

In die guns van die wolwe argumenteer Edith dat die wolf wat Romules en Remus soog 'n klassieke voorbeeld is van hoe diere sorg bied aan hulpeloses selfs van 'n ander spesie (Haasse 2000: 7).

[53] In die Ou Indiese mitologie is Dewi (ook Devi) die moedergodin. Sy het haar doel op aarde suksesvol voltooi deur die demoon Mahisha te verslaan (Ions 1997: 81).

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

van ‘n mens. Garoeda se aardsvyand is die slang en sy teken die son. Die boot waarmee Louise na Europa vaar, is die Garoeda. Soos Garoeda die rydier van die god Visjnoe is, is die boot die vervoermiddel waarmee Louise en Tinka as’t ware na die tiende inkarnasie van Visjnoe gaan, naamlik ‘n Europese landskap wat op die punt staan om deur ‘n verwoestende oorlog geskend te word.

Visjnoe se tiende inkarnasie kan ook aanduidend wees van die destabilisasie wat met die postmodernisme geassosieer word. Dit is immers ‘n tydperk waarin geglo word dat die wêreld ‘n “morele” laagtepunt beleef en die beskawing “ondergaan”.

Die Tweede Wêreldoorlog het inderdaad ‘n nuwe periode van destabilisering in die geskiedenis ingelei. Die hoofkarakter in hierdie “epiese drama” word gepas deur Thomas Mann en Herter in *Siegfried* (2002) vergelyk met die hoender-slang Basilisk.

> Terwijl hij dit opperde, schoot hem een wending te binnen waarmee Thomas Mann Hitlers blik eens had gekenschetst: zijn ‘basiliskenblik’. De basilisk, een gevleugeld fabeldier, samengesteld uit een hanenkop met een kroontje en het achterlijf van een slang, eindigend in een klauw, verbrandt alles waar hij naar kijkt, selfs stenen splijten door zijn blik. De enige manier waarop hij gedood kan worden, is door men een spiegel voor te houden, waardoor zijn alles verwoestende blik op hemzelf teruggeworpen word. Dat heeft dus het karakter van een afgedwongen zelfmoord. Maar een basilisk is nog steeds iets positiefs, dat weerspiegeld kan worden, terwijl Hitler de pure negativiteit was (Mulisch 2002: 97).

Aangesien die postmodernisme nie ‘n weerspieëling is van ‘n objektiewe eksterne “werklikheid” nie, kan die Basilisk dien as metafoor van die postmodernisme. Die postmodernisme is soos, om weer te verwys na *Chaos en Rumoer* (1997), ‘n roman wat die roman ondermyn. Die postmodernisme mag die postmodernisme relativeer, parodieer, ironiseer en weerspreek, omdat die lewe uit al hierdie elemente (en nog vele meer teenstrydighede) bestaan. Spin die postmodernisme ons dan vas in ‘n onontsnapbare web van nihilisme? Die tendens uit die Lae Landse verhaalkuns dui aan dat ons inderdaad ‘n toestand van nihilisme nader. Is daar gevolglik sprake van

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

University of Pretoria etd – Prinsloo, C M S (2005)

‘n relatiewe realiteit in die greep van nihilsme? Hierdie vrae en die moontlikheid van literêre transendering word in die “slothoofstuk” aangespreek.

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

University of Pretoria etd – Prinsloo, C M S (2005)

1 Inleiding

Hierdie slothoofstuk konformeer nie aan die vereistes wat tradisioneel aan ‘n gevolgtrekking gestel word nie. Dit sou immers in stryd wees met die postmoderne filosofie wat die studie onderlê om te poog om ‘n gevolgtrekking (in die streng sin van die woord) te skryf. Ek het reeds daarna verwys dat ek bloot ‘n kunsmatige momentele reduksiemoment kan skep. Boonop is dit byna onmoontlik om al die elemente in die studie byeen te bring, omdat dit (die aspekte in die studie) te wydlopig is. Dat alles dig verweef is in ‘n komplekse netwerk van verhoudings, word nie betwis nie. Wat wel betwis én erken word, is die onvermoë om ooit al die relasies te kan beskryf. Hoewel die hoofargumente alleenlik fragmentaries verbind kan word, moet ek dié verhandeling (in ooreenstemming met die postmodernisme en nihilisme) ongebonde, oop laat “eindig”.

Lombard (1988) is van mening dat die postmoderne verhaal spesifiek reageer teen die eindes van meer tradisionele, realistiese tekste. Tradisionele verhale sluit af met geslote eindes waarin misterie opgelos word en lotgevalle realiseer. So byvoorbeeld word skulde betaal, gebroke verhoudings herstel en wense vervul. Instede van die oop einde van die modernistiese roman vind ons in postmoderne werk meervoudige eindes, “vals” eindes, geparodieerde eindes en (om te sinspeel op ‘n Claus-roman) onvoltooide verledes. Kenmerkend van die postmoderne einde is dat dit nie eindig nie. In *Het theater de brief en de waarheid* (2000) vertel Magda dat:

> Ieder van ons was naar die begrafenis gegaan als naar een gebeurtenis, die niet meer betekenis had dan het formele woord Einde aan het slot van een roman uit vroeger dagen,- maar nu volgde op het woord Einde opeens nog een nieuwe hoofdstuk, dat als het

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

> voorafgaande op losse schroeven zette. Dat was tegen alle afspraken in. Felix en ik keken elkaar aan. 'Dit kan toch niet waar zijn,' fluisterde ik ontzet. Hij knikte op een vreemde manier en zij: 'Alles kan waar zijn'" (Mulisch 2000: 74).[1]

Oor veel van 'n keuse beskik ek nie, want net soos die sleutelgat en sleutel toegang tot die inhoud van die kis bied in *Sleuteloog* (2002), so verleen die literêre werke wat bestudeer is toegang tot 'n wêreld wat andersins ontoeganklik is. In *Sleuteloog* (2002) is die geheimsinnige inskripsie om die sleutelgat van die ebbehoutkis 'n geskrif van die Persiese prosaskrywer Farid al-Din Attar. In hierdie studie is die postmoderne inskripsie in die spel van metafore en paradokse 'n ondroombare droom van 'n transendentale literêre sintese. Die bewoording om die sleutelgat en die postmoderne droom lees as volg: "AL WAT JE OOIT ZAG OF HOORDE, AL WAT JE DACHT TE WETEN, IS NIET MEER DAT, MAAR ANDERS" (Haasse 2002: 191-192).

Die postmoderne mens poog om te oorleef in 'n wêreld sonder ideale en sonder 'n toekoms wat blinkend op die horison van môre wag. By 'n gebrek aan 'n toekomsideaal streef die postmoderne mens na enigiets op die kapitalistiese mark wat met die woorde móét of móde aangeprys word (De Dijn 1997). Die postmoderne mens is aangewese alleenlik op die self te midde van 'n wêreldvreemde verwarrende kultuur. Die skrywer kan ook nie meer oorspronklik wees nie, daarom moet hy of sy uitsonderlik kreatief wees. Van die leser word selfs meer verwag, naamlik om byvoorbaat belese te wees en die implisiete betekenis in 'n teks te kan agterhaal. Die klem wat die sosiale konstruksionisme op intertekstualiteit plaas, berei die leser voor op sy of haar interaktiewe rol. Betekenis kan nou ad infinitum uitgebrei word deur die leser wat self 'n netwerk van relasies span.

Die sosiale konstruksionisme is sensitief genoeg om klem te plaas op kontemporêre en sogenaamde onbenullige sosiale kwessies wat in die romankuns

[1] Die motto uit *Chaos en Rumoer* (1997) staaf die postmoderne geloof dat alles waar is en so geld ook die teendeel: "The closer he tried to get to describing how he arrived at becoming this failure rather than another, the further he seemed from the truth. True lives belonged to others, or so others believed" (Zwagerman 1997: voorwoord)

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

University of Pretoria etd – Prinsloo, C M S (2005)

aangespreek word. Die postmoderne werklikheid is inderdaad veel intenser as wat erken word.[2] Die relasionele aard van selfs die popkultuur, wat met trivialiteite omgaan, is aan betekenis net so belaai as byvoorbeeld die Victoriaanse "hoë"-kultuur. In *Transit* (1994) het Iks: "[...] de werkelijkheid waarin ze leefde altijd vlak gevonden, een stripverhaal of een strook die eindeloos werd afgerold. Nu kreeg ze vlagen begrip voor een onvermoede veelvormigheid. De strip won aan diepte" (Haasse 1994: 51-52). Tog is kennis van hierdie "strip" nodig om implisiete betekenis te interpreteer. In dié opsig stem die sosiale konstruksionisme ooreen met die literatuursosiologie.

Hoewel die literatuursosiologie nie definieerbaar is nie, meen Viljoen (1992) dat die navorsingsprogramme wat daarmee gemoeid is die volgende in gemeen het: dat die literatuur 'n sosiale verskynsel is wat die samelewing weerspieël, en dat literatuur en samelewing mekaar wedersyds beïnvloed. Die literatuursosiologie ondersoek die literatuur as spieëls van die werklikheid en lê veral klem op die weerkaatsing en gevolge daarvan. Aandag moet ook geskenk word aan die: "[…] spieël se raam, d.w.s. die institusionele en intellektuele konteks van die teks, en die duiweltjies wat dit vashou, d.w.s. die agente wat die teks versprei en kanoniseer" (Viljoen 1992: 275).

'n Sosiale konstruksionistiese beskouing van die literatuur stem ooreen met 'n literêr-sosiologiese perspektief. Die verskil is egter dat die spieëls stukkend gekyk is, en dat die duiwetjies die raam "ontraam" het. Die eens gemarginaliseerdes (duiweltjies) kry nou die geleentheid om met die stukke van die raam rond te hardloop en nuwe funksies daarvoor te vind. Hoewel die spieël gebreek is, vind ons nuwe gebruiksmoontlikhede daarvoor.

Struktureel bestaan híerdie hoofstuk uit twee spieëlfragmente wat op filosofiese wyse reflekteer op die afgelope hoofstukke. Die twee afdelings is getitel:

[2] Vlasselaers (1988) argumenteer dat literêre kommunikasie nie gereduseer moet word tot die interaksie van nougesette voorafvervaardigde konsepte en beoordelings rakende gekanoniseerde literêre produksie nie. "By involving the literary system in the total complex of cultural activities the historian has to operate with an open conception of literature and to widen his scope to include the field of conscious and unconscious interactions between literary activities and the larger complex of socio-cultural functions and values (Vlasselaers 1988: 266).

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

"relatiewe realiteit in die greep van nihilisme" en "literêre transendering". In die eerste afdeling word die postmodernisme en die nihilistiese onderstroming daarvan bespreek in die lig van die vier tendense wat in die voorafgaande hoofstuk bespreek is. Die tendense of (soos wat ek reeds vroeër aangedui het) probleme of vraagstukke wat in die literatuur aangespreek word, vind in die tweede afdeling toepassing. Dié gedeelte beklemtoon die vermoë van die literatuur om die tendense, probleme of vraagstukke te transendeer, selfs al dans die lewe noodwendig op die maat van 'n requiem. Dit is immers alleenlik deur die teks wat ons toegang verkry tot die lewe na (on?)sterflikheid. Maar, dit is onder andere die sosiale konstruksionisme wat ons bystaan om sosiale tendense in die letterkunde te kan identifiseer, omdat dit klem plaas op sosiale prosesse. Hoewel die tendense wat in die studie geïdentifiseer is waarskynlik ook deur 'n alternatiewe lesing uitgelig kon word, bied die sosiale konstruksionisme 'n eiesoortige postmoderne beskrywing daarvan.

Relatiewe realiteit in die greep van nihilisme

Die postmoderne toekomsperspektief verklaar waarom die postmodernisme in vele opsigte as 'n nihilistiese benadering beskou word. Vir die moderne mens is die toekoms 'n neutrale leegte waarin die wil van die mens 'n nuwe "Atlantis" kan realiseer. Die toekoms word beskou as 'n ruimte vir vooruitgang. De Dijn (1997) meen dat die toekoms vir die postmoderne mens ook 'n neurtrale leegte is wat beskryf word met willekeurige kapitalistiese verskynsels. "Hier is geen plaats voor de dood: de dood staat buiten het leven, is de neutrale externe afsluiting ervan" (De Dijn 1997: 27). In postmoderne terme verdwyn die idee dat die toekoms iets glorieryks is waarvoor ons moet stry en offer. Die toekoms bied geen onverwagse en onvoorspelbare wendings nie.

Die postmoderne aanvaarding van meervoudige realiteite wat grens aan relativisme, ontlok juis kritiek uit teen dié bewustheid. Sommige kritici betreur die verlies aan "klassieke" standaarde en vrees dat anargie en kulturele disintegrasie sal seëvier (Lather 1992). "Others see a slide into relativism that is dangerous for the dispossessed in its undercutting of grounds for social justice struggle and its feeding of nihilism and quietude" (Lather 1992: 98).

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

Die verhaalkuns konfronteer ons met die realiteite waarin ons leef, en dit bied ook dikwels strategieë aan waarmee verskillende realiteite benader kan word. Hoewel ons deur die verhaalkuns bekend gestel word aan verskeie tendense, verskaf die sosiale konstruksionisme ‘n filosofiese blik daarop. Die implikasie hiervan is dat veelvuldige waarhede en realiteite eerder geakkommodeer, as verwerp, word. Dit is juis die twyfelagtigheid van die postmodernisme teenoor metanarratiewe (wat handel oor dominante waarhede en realiteite) wat veroorsaak dat die waarheid en realiteit van gemarginaliseerde groepe in die Lae Lande aanvaar word. Ten einde die Ander te aanvaar, is begrip vir die self nodig. Dié “kuns”-matig saamgestelde persoonlikheid kan ten beste begryp word wanneer die sosiale konstruksie daarvan beskou word in die lig van die invloed van die toneelwêreld, rollespel, die hunkering na kollektiwiteit en terselfdertyd marginalisering.

‘n Akkommoderende houding teenoor veelvuldige waarhede en realiteite beïnvloed noodwendig die wyse waarop ons met die sosiale destabilisering van ons tyd omgaan. Deur die sosiale konstruksionisme was dit moontlik om sosiale destabilisering aan die hand van ons belewenis van tyd, tydelikheid, en ewigheid te bespreek. Omrede die sosiale konstruksionisme ons attent maak op die destabiliseringsprosesse kan ons voortdurend kongruent aanpas by die “nuwe” sosiale toestande.

Dit is nie maklik om af te sien van die idee dat daar nie ‘n realiteit “daar buite” is nie. Ewe moeilik is dit om te aanvaar dat woorde nie realiteit reflekteer nie. Maar, die bekommernisse oor hierdie ontwikkeling blyk verband te hou met ‘n vrees vir nihilisme. Soos Anderson en Goolishain die vrees verwoord: “How will we know what to do if we give up our empirical positions and call into question our familiar processes of diagnosis?” (1988: 386). Tog kan ons nie daarvan ontsnap dat tradisionele diagnostiese tegnologie gebaseer is op die kategorisering van soortgelyke probleme en verwante sosiale strukture. ‘n Beskrywing van hoe sisteme net in die dryfsand van taal, betekenis en narratiewe vasgevang is, is nie voldoende nie. Anderson en Goolishian meen dat: “each observation, each problem description, each understanding, each treatment is unique to the communicating realities in which we participate. These realities are always in flux and never stay the same” (1988: 386).

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

Om hierdie rede word die postmodernisme en sosiale konstruksionisme gekritiseer dat dit vloeibaar rond beweeg tussen perspektiewe en komponente uit verskillende raamwerke sintiseer (met ander woorde 'n collage of pastiche skep) wat uiteindelik tot niks lei nie. Die kritiek teen die vryheid wat die postmodernisme voorstel, is dat dié vryheid die beweging nihilisties stem (Bellah 1992, Maze 2001).[3] Ten einde die kritiek aan te spreek, moet kortliks verwys word na Ivan Turgenev se roman *Fathers and Sons* (1862) waarin die nihilisme waarskynlik vir die "eerste" maal toepassing gevind het.

In dié roman is die nihilisme verduidelik as 'n negatiewe houding teenoor tradisie en gesag veral op politieke en maatskaplike front. Hierdie vorm van nihilisme grens aan anargisme. In sy roman grond Turgenev die Bazarof-karakter op die nihilistiese trekke soos beskryf deur die vroeëre nihilistiese skrywers Dobroljoebow, Dimitri, Pisaref en Tsjernisjewski. Hierdie skrywers het almal die bestaande maatskaplike orde verwerp en voorgestel dat dit met 'n geheel nuwe bestel vervang moet word.

In die na-Kantiaanse filosofie word die nihilis beskryf as: "[…] someone whose reason does not permit him to affirm the existence of anything – God, the external world, others' minds, even his own self – and whose representations really represent nothing. In its original sense, then, the term 'nihilism' denotes the alleged solipsistic consequences of all rational enquiry" (Beiser 1999: 25-26).

Kritici meen dat die postmodernisme nihilisties is omdat dit die bestaan van fisiese objekte ontken. Alles waarvan die mens kennis dra word: geken deur, gevorm in en gekommunikeer deur taal. Taal is realiteit. En, hiermee word nie bedoel dat "ware" gebeure nie plaasvind nie. Mense word vermoor, die Wêreldhandelsentrum het in duie gestort en een of ander maanlanding het inderdaad plaasgevind. Gebeure vind plaas, maar ons moet onthou dat die betekenis wat ons daaraan heg, gekonstrueer word in taal (Anderson 1997).

[3] De Dijn (1997) betitel selfs sy boek oor die postmodernisme - *Hoe overleven we de vrijheid?* Natuurlik verwys hy na die vryheid van ons tyd, die vryhede wat die postmoderne lewe bied. Die antwoord op De Dijn se vraag is nie alleenlik te vinde in die teorie nie, maar miskien eerder in die letterkunde en die lewe self. Want deur te reflekteer op die letterkunde lei ons onsself tot begrip vir die lewe.

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

In die algemeen ontken die postmodernisme nie die bestaan van fisiese verskynsels nie. Soos Ryan (1999: 493) dit stel: "[postmodernists] know about the dangers associated with the extreme form of subjective idealism and are not about to fall into that trap". Die - betekenis - wat 'n waarnemer vorm wanneer 'n fisiese objek teëgekom word, is wat postmoderniste realiteit noem. Om dié rede word die werk van Palmen so hoog aangeskrewe, omdat betekens en nie vorm of inhoud nie daarim sentraal staan. Maar hierdie realiteit (die postmoderne realiteit) moet nie verwar word met die fisiese objek self nie. Dit sal ook nie korrek wees om te dink dat die betekenis wat ontstaan tussen waarnemer en objek alleenlik die resultaat van kollektiewe sosiale interaksie is nie (Shotter 1993). Die objek self het eienskappe wat dit na die ontmoeting bring en dit is deur die interaksie tussen waarnemer en objek wat betekenis tot stand kom. Fisiese objekte beskik oor relatief stabiele eienskappe wat dit by herhaling openbaar. Die gevolg is dat betekenis gereïfeer (of bestendig) word (Ryan 1999).

Die postmodernisme waarsku daarteen dat objekte, tekens of metafore tot die ekstreme gereïfeer word. "Once a metaphor has done its job of sense making, the metaphoric quality tends to become lost or submerged" (Doan 1998: 379). Die "asof" kwaliteit kan vergeet word en sprekers praat in letterlike terme. Dit lyk gevolglik nie net asof 'n moord gepleeg is in *Onvoltooide verleden* (1998) nie, maar die moordenaar orkestreer die dood van 'n ander. "Zij hief de pook, zwaaide ermee alsof zij een orkest dirigeerde. […] En toen was hij dood" (Claus 1998: 144).

Reïfikasie van woorde lewer ook taalverwante probleme op. In *De Vriendschap* (1995) worstel die goedige Ara (wat alles behalwe 'n wandelende woordeboek is) juis met die gefikseerdheid van betekenis:

> Voor een aantal dingen maakte ze zelf de woorden. Het kon zijn dat de woorden die er al voor die dingen bestonden, keurig in haar hoofd beschreven waren, maar er altijd verwrongen uitkwamen. Dan omzeilde ze die woorden.
>
> 'Ik heb ruzie met dat woord,' zei ze.
>
> Van weer andere woorden zei se: 'Ik ben het niet eens met dat woord,' of: 'Ik vind dit woord niet goed passen by dat ding.'
>
> Zo vond ze glas een verschrikkelijk woord voor een glas en alle woorden waarin ei voorkwam vond ze bij voorbaat ongeschikt voor

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

> bijna ieder voorwerp, behalve voor een ei zelf, dat vond ze wel kloppen, dat een ei ook een ei heet.
>
> 'Want het is ook echt een ei, vind je niet?' vroeg ze' dan.
>
> Maar hoe kon ik dat vinden als mijn hoofd zo anders in elkaar stak? (Palmen 1995: 50-51).

Die betekenis wat Ara aan 'n woord heg, is gevolglik Ara se betekenis, en na mate ons haar leer ken, verstaan ons haar betekenisse. Die probleme wat reïfikasie veroorsaak kan miskien beter begryp word aan die hand van wat Ara verder oor woorde sê: "'Met alle woorden die ik spreek en schrijf moet ik eerst persoonlijk kennismaken,' zei ze. 'Een woord dat ik nog nooit onder handen heb gehad, daar schrik ik van, dat is voor mij ontoegankelijk' " (Palmen 1995: 143).

Deur relativisme te onderskryf, ondermyn postmoderniste moderne metanarratiewe. Metodologieë waarop moderniste hulle beroep vir die legitimasie en reïfikasie van kennis word in twyfel getrek, en gevolglik ontstaan die vrese vir relativisme. "In sum, fears of relativism and its seeming attendant, nihilism or Nietzschean anger, seems to be an implosion of Western, white male, class-privileged arrogance – if we cannot know everything, then we can know nothing" (Lather 1992: 100). Is dit nie juis hierdie modernistiese vrese wat nihilisties blyk te wees nie?

Die postmoderne propagering van relativisme, veelvuldige waarhede en hiperrealiteite strek verder as 'n filosofiese bespreking van teoretiese konsepte. Metafore (wat beskou kan word as dimensies van realiteit) kan besonder kragtig wees en deel in die funksies van fiksie en relativisme. "Undoubtedly there are many individuals who suffer from rigidities, from too constraining a conception of themselves or too narrow and impoverished a vision of the past; for them *fictionalism* and *relativism* might well be therapeutic" (Sass 1992: 171). Die relativisme en uiterste chaos waarmee die skrywer Otto Vallei in *Chaos en Rumoer* verswelg word, noop hom juis om aan die "einde" van sy ontberinge te "wilde beginnen" (Zwagerman 1997: 248). In dié opsig is die relativisme inderdaad terapeuties en rigtinggewend.

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

Die terapeutiese waarde van relativiteit kan slegs uitgedruk word in taal. Omrede taal oor die vermoë beskik om die hier en nou te transendeer oorbrug taal verskillende dimensies van realiteit. So byvoorbeeld begin Otto Vallei twyfel in sy rol as hoofkarakter in die boek: "Zolang hij zichzelf niet was, was hij misschien ook die ander in dat boek niet" (Zwagerman 1997: 151). Taal kan 'n verskeidenheid objekte wat in tyd en ruimte geskei is in die teenwoordige herenig (Freedman & Combs 1996). In *Het theater, de brief en de waarheid* realiseer die "onmoontlike". Beide afgestorwe hoofkarakters word by mekaar se begrafnisse aan die woord gestel om die "waarheid" soos hulle dit beleef het, te openbaar. Of het ons met die opkoms van die postmodernisme eerder te make met: "Het uur van de waarheid had geslagen – of liever: het uur van de ultieme onwaarheid" (Mulisch: 2000: 47).

Literêre transendering

Die vermoë van die skryfproses om gebeure plaas te laat vind, gee aanleiding daartoe dat die literatuur 'n transendentele funksie kan vervul.[4] "Literatuur is 'n representasie van 'n werklikheid, en in hierdie sin is representasie oneindig meer as 'n blote lewensgetroue weergawe of weerspieëling. Die literatuur lê iets bloot van die sin, die tipiese, selfs nog sterker: iets van die 'waarheid' van die lewe" (Vijloen 1988: 422). Die literatuur is meer as representasie, dit ís die lewe. Die literatuur herinner ons aan ons menslikheid. Dit kan ons laat uitreik bo benouende omstandighede wat ander dissiplines nie kan doen nie. "Zowel Cairns-Smith als Manfred Eigen hebben

[4] Die literatuur beskik nie alleen oor 'n transendentele funksie nie. Ook die musiek kan ons van benouende omstandighede red. In *De overval* (1997: 21) lees ons: "Toen mijn vader eenmaal in Wenen was aangekomen, gaven de outoriteiten hem geld om een paar dagen van te leven. Mijn vader kocht van dat geld een kaartje voor de opera en sliep de rest van de week in een badkuip".

In *Het woeden der gehele wereld* (1993) vertel Alexander se lektor aan universiteit, dat hy nie klavier kon speel nie en dat hy tydens die Tweede Wêreldoorlog vir drie jaar skuil gegaan het in 'n solderkamertjie waar 'n klavier gestaan het. "Dan oefende ik de hele dag op die maat, en op al wat ik daarvoor al geleerd had. Zo heb ik al twee delen van Bachs Wohltemperiertes Klavier uit het hoofd leren spelen. Daarmee ben ik de oorlog doorgekomen [...]" ('t Hart 1993: 193).

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

de hoofdstukken van hun boeken steeds literaire motto's meegegeven, alsof de literatuur aan de wetenschap voorafgaat. Wie weet, misschien is dat zo; historisch is het in elk geval correct: de praesocraten, zoals Parmenides en Heraclitus, waren eerder literatoren dan mannen van de wetenschap" (Mulisch 1998: 163).

'n Oormaat blootstelling aan die Griekse tragedies kan egter 'n negatiewe uitwerking op die leser hê. "Als je, zoals mijn lerares, de hele dag tot over je oren in de Griekse tragedies zat waarin complete koningshuizen elkaar uitmoordden zonder een traan te laten, dan vond je bepaalde dingen misschien gewoner dan andere mensen" (Dorrestein 1998: 167). Ons almal, ook Ellen se lerares, neem deel aan 'n, wat Wieg noem, lewensoptog,: "Het was mij duidelijk dat levensovertuigingen vooral afhing van de optocht waarin de mens liep. Schrijvers liepen in een andere optocht dan gewone mensen" (Wieg 1996: 128).

Die optog waarin skrywers loop, word ten beste deur Dorrestein in *Het geheim van de schrijver* (2002) beskryf. "Het daaglijks werk van de schrijver bestaat uit het vinden van oplossingen voor problemen die hijzelf heeft gecreëerd, en het geven van antwoorden op vragen die hijself heeft gesteld. Een bevredigender beroep is bijna niet te verzinnen" (Dorrestein 2002: 9). Die temas wat in hoofstuk drie bespreek is, is voorbeelde van die apokaliptiese probleme waarmee skrywers omgaan.

Wanneer kousaliteit en die teleologie byvoorbeeld deur die postmodernisme opgehef word, impliseer dit noodwendig die destabilisering van die sosiale. Indien 'n kousale ketting van gebeure nie lei tot 'n bepaalde doel nie, bevind ons ons weer, soos die eksistensialiste, in 'n krisis op soek na die sin van die lewe. As postmoderniste kan ons ook nie terugkeer na die eksistensiële filosofie van na die Wêreldooloë nie, omdat selfs die wêreldoorloë 'n geringer impak op die mensdom gehad het as wat die postmodernisme tans het (De Dijn 1997).

Bauman (2001) beskou die postmodernisme nie as 'n kultuur in krisis nie. Krisis, meen hy, is 'n natuurlike toestand van alle menslike kulture. In hierdie stadium van voortdurende transgressie het die mensdom gearriveer in 'n gebied wat voorheen onherbergaam en onbewoonbaar was.

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

> The long story of transcendence has brought us finaly to the condition in which transcendence, that leap into eternity leading to permanent settlement, is neither coveted nor seems necessary for the liveability of life. For the first time, mortal humans manage to do without immortality, and do not seem to mind (Bauman 2001: 250).

Miskien kan die literêre transendentalisme gedeeltelik verantwoordelikheid hiervoor aanvaar, omdat dit oorlewingstrategieë skep en beskikbaar stel. In *I.M.* (1998) doen Palmen verantwoording van die afsterwe van haar geliefde. Die skryfproses begelei Palmen as't ware ook deur die rouproses. Sy skryf:

> Vanaf de eerste zin van I.M ben ik bang voor de laaste. […] Voordat die ene zin op het scherm verschijnt die me iedere dag weer in haar volle betekenis raakt, hoor ik een piep. Het is mijn animistiche ziel die deze piep beschouwt als een begroeting en dan groet ik terug, dan begroet ik de Ischa die ik aan het maken ben. 'Press any key to continue', is die zin en het antwoord dat ik Ischa aan mij laat geven. En dat doe ik dan ook" (Palmen 1998: 312).

Dieselfde proses word voltrek in *Kameraad scheermes* (2003). Wieg beskryf dit as 'n lydingsweg (of *via dolorosa*) soos die van Christus oppad na Golgotha. "Het werken aan de roman heeft mijn herwonnen en zorgvuldig opgebouwde herstel op sommige momenten haast verwoest" (Wieg 2003: 263). Gedurende die tyd van neerslagtigheid begin Finkel (Wieg) selfs weer te dig, byna twintig jaar nadat hy skilder geword het. Ten spyte daarvan dat hy aan major depressie ly, sien sy kreatiwiteit hom deur dié lydingsweg. "'Laatste tekening' maakte, een paar dagen voor mijn geplande zelfmoord op 22 juli. Het was geen koket gebaar van een kunstenaar. Het was de tijd dat ik werd gedragen door mijn creativiteit en, ondanks mijn doodsdrift, kon genieten" (Wieg 2003: 112). Dan vra Wieg aan homself: "Zal ik kunnen transcenderen? (Wieg 2003: 114). Hierdie vraag is egter reeds aan die begin van die verhaal beantwoord wanneer hy skryf: "Ik heb alles overleefd. Mijn depressie, mijn huwelijk, mijn opnames in gekkenhuizen, de scheiding van mijn vrouw en kind, een moord. […] En ik zal me in de toekomst nooit en te nimmer laten vellen. Ik ben een oerwoudmens" (Wieg 2003: 22).

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

In *Transit* (1994) vergelyk Iks haarself met ‘n dapper mier, vegtend teen die aanslae van tyd.

> In een flits zag zij zichzelf weer als een figuurtje in een stripverhaal of een tekenfilm: een klein zwart wezen, een mier, een dun dapper insekt, op weg naar confrontatie met een vormloos glibberig monster dat zijn tentakels uitstrekte over de aardbol. De ware dimensies van de werkelijkheid bevonden zich achter de lijn van de horizon, onbekend, vreemd, dreigend – misschien levensgevaarlijk. Maar se had, naar eigenoordeel, geen keus” (Haasse 1994: 92).

Iks koester geen verwagting van die toekoms nie. Sy verwag ook nie om ooit iets mee te maak wat die moeite werd sal wees nie (Haasse 1994: 18). Dieselfde gevoel van ‘n verdoemende determinisme is te bespeur in Lotte (in *De erfenis* 1999) se metaforiese beskrywing van die geskiedenis: “We werden geboren en lagen in de wieg onder een deken van duizenden jaren geschiedenis en we hadden geen mogelijkheid om eronderuit te komen en er niets van te weten” (Palmen 1999: 81). Ook in *Het varken in het paleis* (1998) deel Byron dieselfde teleurstelling in die alledaagse: “Mijn beste George, - Het is niet makkelijk je erbij neer te leggen dat het leven van alledag het echte leven zou zijn.. “ (De Loo 1998: 9).

Wanneer Falk vir Siegfried vermoor tuimel sy wêreld op meer as een wyse ineen. Duitsland staan op die rand van ‘n nederlaag en Falk se persoonlike lewe word fisies en psigies vernietig. Sy ontnugtering met en teleurstelling in die mensdom blyk uit sy beskrywing van die wêreld: “Deze marteling! De wereld behoort niet te bestaan, de wereld is een verschrikkelijke vergissing, een zinloze miskraam, - zo zinloos dat niets, helemaal niets er iets toe doet. Alles zal vergeten worden en ten slotte verdwijnen en dan nooit gebeurt zijn” (Mulisch 2002: 146).

As ‘n hulpkreet vra Otto in *Chaos en Rumoer*: “Wat beteken ik nou eigenlijk helemaal? Niets! Niets!” (Zwagerman 1997: 31). Dit is ‘n gevoel van nihilisme waarmee Wieg se lewensfilosofie sterk identifiseer: “We zadelen ons nageslacht op met één zekerheid: de dood” (Wieg 2003: 72). “Zijn we niet geschapen om iets te zijn, iets te kunnen, om onszelf ‘ons zelf’ te noemen. Ik begon niemand te worden, ‘niemand’ met de hoofdletter ‘N’ ervoor. De ‘N’ van ‘Nee’, ‘Niets’, ‘Nergens’ (Wieg

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

2003: 85). Die dood is immers die fiktiewe en reële grens wat ons almal moet oorsteek (Hambidge 1995: 37). “De dood is onomkeerbaar” (Wieg 2003: 45).

Die dood hoef nie die lewe van die lewe te beroof nie. Om ons blind te staar teen die dood bring ons in elk geval nêrens, behalwe nader aan die dood. Nadat Ellen vir jare in die skadu van die dood van haar gesin geleef het, verander ‘n onbenullige gebeurtenis haar uitkyk op die lewe. Die welsprekendheid waarmee Dorrestein die gebeurtenis verwoord kan nie geparafraseer word nie, omdat ek nie kan toelaat dat die betekenis hiervan verlore gaan nie:

> In de badkamer sorteert ze het wasgoed op kleur. Nu alles is beschikt, stemt selfs het meest onaanzienlijke karweitje haar gelukkig. Iedere dag kan immers de laatste zijn, en ze is dankbaar voor elke moment dat ze de geur van Kesters sokken nog kan opsnuiven of Ellens moddervoeten in de gang kan opdweilen. Als je laatste uur nadert, zijn het de trivialiteiten van alledag die de meeste vreugde en zingeving verschaffen: zij vormen het materiaal waaruit de werkelijkheid van je lieve leven met je gezin bestaat, zij verdienen het ten volle te worden gecelibreerd (Dorrestein 1998: 220).

Die lewe bestaan uit die alledaagse en kan nie een voortdurende hoogtepunt wees nie. Is dit nie juis die strewe na hierdie hoogtepunte wat ons noop om toevlug te vind in middels of toestande wat “hoogtepunte” skep nie? Miskien moet ons in die tyd van besmetlike verval en veragtelike sinisme ons blik wend na die enigste oorblywende fisiese ruimte van natuurlikheid.

En wat moet ons doen om in die gietende chaos te oorleef? Kan ons oorleef as ons Cluysman se raad volg in *Transit* (1994): “*Overleven in de chaos wil zeggen: in staat blijven tot schiften en snoeien* [...]” (Haasse 1994: 73). Miskien kan ons in die oorlewingstryd van die mense van Afrika leer hoe om vir die volgende twee duisend jaar sonder Westerse voorbehoude te oorleef.

> Ondanks alle tegenslagen raakten de mensen niet ontmoedigd. Ze probeerden hun bestaan te verbeteren en werden geconfronteerd met mislukkingen. Ze voelen, stonden op, en vervolgden hun zoektocht naar vooruitgang. Maar weinigen plegen zelfmoord, ze vechten en

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

> gaan door. Misschien is dat de schoonheid van het leven" (Van Dis 1996: 93).

Die enigste alternatief op ons verplige deelname aan die dans van die postmodernisme is om, soos Lotte in *De erfenis* (1999), die oneindigheid in te skryf met die wete dat: "Ik wacht op je in het boek" (Palmen 1999: 96). En, op die wyse leef ons al skrywende die (on)(einde)(igheid) in …

...

...

Die "oneinde" van hierdie filosofiese en paradoksale tekstuele "einde" word genuanseerd saamgevat deur Nijhoff in die gedig *Het kind en ik* (Grové & Buning 1961: 189-190). Hoewel die gedig omgaan met die onvermoë om te skryf of te dig, is dit 'n gepaste metafoor om die tydelikheidsgevoel van die postmoderniteit uit te beeld. Soos die digter sy woord (sy wêreld) op die lei herken, lyk die postmoderniteit vir ons bekend. Maar, telkens wanneer ons (soos die digter) wis dat ons die wêreld ken, word die beeld versteur of uitgewís, en bly ons agter in 'n (on)bekende landskap, met "niks".

> Ik zou een dag uit vissen,
> ik voelde mij moedeloos.
> Ik maakte tussen de lissen
> met de hand een wak in het kroos.
>
> Er steeg licht op van beneden
> uit de zwarte spiegelgrond.
> Ik zag een tuin onbetreden
> en een kind dat daar stond.
>
> Het stond aan zijn schrijftafel
> te schrijven op een lei.
> Het woord onder de griffel
> herkende ik, was van mij.

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

Maar toen heeft het geschreven,
zonder haast en zonder schroom,
al wat ik van mijn leven
nog ooit te schrijven droom.

En telkens als ik even
knikte dat ik het wist,
liet hij het water beven
en het werd uitgewist.

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com